نصوص ٩٠

علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت
أدورنو نموذجاً

د. رمضان بسطاويسي محمد

القاهـــرة ١٩٩٣
مطبوعـــات نصـــوص ٩٠

علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت

ادورنو نموذجا

د. رمضان بسطاويسى محمد

مطبوعات نصوص ٩٠

طبع من هذا الكتاب الف نسخة

الطبعة الأولى يناير ١٩٩٣

القاهرة

إهـــداء **

إلى جـابر عصـفور

الذى علمنى معـنى المشروع العـلمى

مفتتح

منذ بدأت جماعة « نصوص ٩٠ » تجربتها ، وهى تخدم علم الجمال على نحو غير مباشر : تخدمه وهى تقدم للقارىء نصوصاً جمالية من فن القصة تحاول أن تعايش خبرة الجمال وتمثله المراوغ ؛ وتخدمه وهى تلحق بكل نص دراستين نقديتين تحاولان أن تستخدما المقولات الجمالية استخدام العدسات التى تكشف عن أبعاد النص ؛ وها هى اليوم تقدم عملا مختلفاً شديد الاختلاف عما ألفت .

هى اليوم لا تقدم للقارىء نصاً من نصوص القصة مثلما فعلت فى منشوراتها الست السابقة . هى اليوم تقدم دراسة نظرية متميزة فى كل شىء ، متميزة فى طابعها الإكاديمى الذى يتجاوز ما استهلكته الأبحاث الأكاديمية من موضوعات الفلسفة الى علم الجمال الذى لا تزال ارفف مكتبته العربية تشكو قلة الأبحاث ، ومتميزة فوق ذلك فى ولوجها مدرسة فرانكفورت التى لم تحظ بعناية كافية من المثقف العربى ؛ وفى اختيارها قراءة « أدورنو » على نحو خاص ؛ وهو مفكر يكاد الكثيرون لا يعرفون عنه شيئاً ، ويكاد كثير ممن يسمعون به لا يلمون إلا باسمه إلماماً عابراً فى غير تثبت . ومن هنا يسد الكتاب ثغرة واسعة ، لا يكتفى فى سدها بالعرض والتحليل ، ويضيف اليهما ترجمة نص من نصوص « أدورنو » لكى نسمع صوته ناطقاً بالعربية .

والدراسة ، بعد ذلك كله ، متميزة بما نحب لأمثالها من الأبحاث الجادة أن تتحلى به من دقة فى العرض ، ووضوح فى التحليل ، حتى يتسنى لها ، وهى تقتحم مرامى بعيدة فى مجاهل الفكر الغربى ، أن تثمر لنا معرفة صحيحة ، لا أن تحصد فكراً مهوشاً ، ومصطلحات ملتبسة ، يتوهم البسطاء انها ذات غور لأنهم يتوهمون أن الطلسم الذى يقرأ فى حجرة مظلمة افضل بالضرورة من الطيور التى تحلق فى ضوء الشمس الساطعة .

هذا الكتاب إبداع آخر ، ليس قصة ، وليس شعراً ، لكنه يرود منبع القصة ، ومنبع الشعر ، ومنبع كل فن أو نقد .

الجمـال . وهـو بهـذا يؤكد ان التقـاء جماعة « نصوص ٩٠ » فى حلقـة واحـدة تضـم الأدب والنقـد معـاً إنمـا يؤول الى صدورنا عن نبـع واحـد يفيض مـاؤه فى نهـر الأدب ، ويفيض كذلك ، على نحو آخـر ، فى نهـر النقـد ، هـو عناية الإنسان بأن تكون حياته جميلة ، وبأن يكتشف الجمال فى اصـلاب الوجود ، وبأن يبدعه فيمـا يبدع من الحيـاة .

ونحن ، إذ ننشر للدكتور رمضـان بسطاويسى هـذه الدراسة التى تقتحـم استطيقا « أدورنـو » بعـد ان اقتحـم فى عمـل إسبق استطيقا « لوكاتش » واقتحـم فى عمـل سابق استطيقا « هيجـل » إنمـا نريد ان نقتحـم الآخـر الغـربى ، وان نجـرده تجـريداً من هـالات الأسطورة المصطنعة التى لا يطفئها القـدح العصبى ، ولا يثبتها المـدح المبهـور ؛ وإنمـا يمحوها محـواً الدرس الموضوعى الصحيح ، تكتشف معـه الذات انهـا قادرة على فهـم الآخـر فهمـاً صحيحاً ، وتقف منـه موقفا متوازنا سـوياً ، بغـير رفض مطلق ، أو قبـول مطلق .

وإنمـا نريـد قبـل ذلك وبعـده أن يكبـح العقل العـربى فوضاه ، وان يعيد تنظيـم رؤيته للعـالم ، وان يسـير لخطواته إيقـاع منضبط ، ونعـلم ان كـل بحـث جـاد هـو خطـوة على هـذه السبيل .

وليكن فى هـذا الكتاب دعـوة للعقـل العـربى لان يقيـم تصوره للجمـال على اساس وثيـق من فهـم الجمال بوصفه تقطيراً مبدعاً حانيـاً صافياً لخبـرة العقـل ، وخبـرة الروح ، وخبـرة الحيـاة .

نصـوص ٩٠

مقـــــدمة

لمـاذا يتـم تقـديم فلسفة تيودور أدورنـو باللغـة العربية الآن ؟ ، وهـل هي جـزء من تقـديم الفـكر الغـربي كمـا هـو ، دون دراسـة نقـدية لـه ، وماهي فلسفته الجمالية ورؤاه الاستطيقية التي تجعلنا نفـرد لـه كتـاباً ؟ ، وهـل تقديمـه وتحليـل فلسفته ، يعني تبني مقـولاته وفلسفته كمـا هي جـرياً وراء السـياق الثقـافي العـربي الذي يجعـل من ذاتـه صـدى لهـذه الكتابات الغربية ، التي تنشـأ نتيجـة لطـرح أسئلة مغـايرة ، لتلك التي يطرحهـا الواقـع الثقـافي العـربي ؟.

أسـئلة كثـيرة تطـرح نفسها عند تقـديم أول كتـاب باللغة العربية عن فيلسوف معاصـر من مدرسـة فرانكفورت التي تميزت بنزعتها النقدية للمجتمـع ، وللأنظمة السياسية ، وللفـرد . فالنقـد ـ بمفهومه البنـاء ـ هـو أداتهـا لتجـاوز الحـالة الراهنة للانسان المعـاصر ، التي صنعها واقـع يعتمـد في بنيتـه الأساسية على « التسلط » في اشـكاله النفسية (سيطرة المـرء على ذاتـه) ، واشكاله السياسية (تراتب السلطة من مستوياتها الدنيـا الى مستوياتها العليـا ، ممثلة في انظمـة الحكم والإدارة والتكنوقراط) ، وأشـكاله الاقتصادية (المتمثلة في سيطرة الشركات متعددة الجنسية ، عـابرة القارات لتصدير صـورة الحيـاة الى الأفـراد التي تعتمـد في انتاجها على منتجاتها ، ليتسنى لهـا توزيع انتاجها الإستهلاكي) هـذه الشركات التي تستخدم أدوات الاتصال ، والأقمـار الصناعية في تقـديم معلومات عن الحيـاة ـ في جوانبها المختلفة ـ التي تتفق مع مفهومها عن العـالم ، اعـادت صياغة القيـم لدى الفـرد من خـلال استخدامها للمعلومات والالحـاح على الفـرد من خـلال تكنولوجيا الاتصال ، الأمـر الذي جعـل الإنسـان المعـاصر محاصراً ، لاسيما ذلك الذي يعيش في المدنية المعـاصرة ، لأنـه كلما قـل الاتصال الإعلامي ، كان تأثـير هـذه الشركات أقـل في تصدير مفهـوم للحـرية الإنسانية ، يتبنـاه المرء دون أن يدري ، فـلا يفاضـل بين صـور الحيـاة المتـاحة التي تساعده في انتـاج ذاتـه على نحـو خـلاق ، وإنمـا يختـار دون وعي الحياة التي تجعـل من غايتها الحصول على المنتجـات الاستهلاكية ، فيصبح الإنسان

ـ عن طواعية ـ عمره وجهده لمن يعطى أكثر من المال ، اللازم لشراء هذه المنتجات .. وأصبحت التعاسة مرادفة لعدم ملكية هذه الأدوات ، وبالتالى تضاءلت أسئلة الوجود الملحة ، التى كانت مطروحة على العقل البشرى فى القرن التاسع عشر ، والنصف الأول من القرن العشرين ، وأصبحت الأسئلة المثارة ، كيف يمكن الحصول على هذه المنتجات بأقل جهد ، وبأقل وقت ، وتسابقت الشركات فى تطوير وتحديث منتجاتها من أجل ضمان ملاحقة الإنسان لهذه الأشكال المبهرة . هذه التسلطية ، استخدمت العلوم الإنسانية من علم النفس والاجتماع والفلسفة والطب النفسى وغيرها من العلوم كأداة لتنفيذ مخططها التسويقى ، الذى يتجاوز سوق بلد واحد الى قارات بكاملها ، مما أدى الى تراجع الطابع النقدى والجذرى لهذه العلوم ، لأنه ببساطة يتم الانفاق الاقتصادى على المشروعات البحثية لهذه العلوم من خلال هذه الشركات التى تطلب عمل دراسات وأبحاث نفسية واجتماعية واقتصادية لترويج منتجاتها ، ونتيجة لسيادة المفهوم الوضعى للعلم ، وسيادة التكنولوجيا وهى أيديولوجيا العصر الحاضر ، أصبحت هذه العلوم أدوات فى خدمة التكنولوجيا ، التى يتم تصديرها الى كل البلاد ، لتوفير الوقت والجهد ، وليس من أجل حل مشكلات الإنسان مع البيئة أو أنظمة الحكم ، وحقوق الإنسان ، والأبعاد الروحية للانسان ، ولم يعد متاحاً نقد النظام الاقتصادى فى المجتمع المعاصر ، أو نقد الحكم ، إلا من خلال المؤسسات المستقلة ، ومن خلال فاعلية الفيلسوف أو الباحث الخاصة ، فالمناخ العام للعصر يطبع كل شئ بسماته ، ويدفعه الى الطريق المعبد سلفاً ، لكن نفى هذه الأشكال المعاصرة ، لم يعد متاحاً إلا من خلال الفن ، الذى يخرج بطبيعته عن أسر المجتمع ، وبالتالى فهو ـ أى الفن ـ الوجود الأصيل الذى يخرجنا عن دائرة التسلط ، ولا يخضع للهيمنة والسيطرة التى تحكم بآلياتها ـ العنكبوتية ـ الحياة المعاصرة .. فالفنان يجعل من الغائب حاضراً فى عمله الفنى ، الغائب من القيم الجمالية والدينية والروحية والحسية ، التى لم يعد مشروعاً لها البقاء فى منظومة الاستهلاك / الاقتصاد المعاصرة ، ولهذا كان اهتمام أدورنو بالفن ، كأمل أخير للخروج من ربقة هذا الأحكام الذى تمارسه أجهزة الاتصال على وعى الإنسان ، وتدفعه الى الدوران فى فلك الاستهلاك ، والحياة التى تخضع لها .. الفن عند أدورنو بهذا المعنى هو جدل سلبى Negative Dialectic ، يهدف الى سلب الطابع المقدسى الذى أضفاه الإنسان على الواقع ، فافتقده

حريته ، فالإنسان المعاصر صنع أوثانه الجديدة ، التى تتمثل فى طموحاته القسرية ، لامتلاك الحياة ، من خلال امتلاك المال ، والأدوات ، والعقارات ، ولم يعد يبحث عن « المعنى » فى الحياة ، أو جوهر الوجود ، الذي يجعله يتواصل مع الكون ، ويترابط عضوياً عبر جسده بالطبيعة ، وأصبح فى عرف الطب النفسي ـ الذى استخدم على نحو مضلل ـ إن من يخرج عن الصيغة العامة للحياة الاستهلاكية ، ويرفضها هو إنسان رافض للحياة ، وغير متكيف ، وتهيئاً لتصنيف جديد للأمراض النفسية والعقلية ، رغم أنه يدعو لقيم جديدة للحياة ، ويسعى لنفى وتجاوز الحالة الراهنة ، ويدفع ثمن هذا التوتر والقلق على مصيره الشخصي ومصير الإنسانية ، وبدأت شركات الأدوية فى انتاج وترويج مهدئات ، تزيل التوتر والقلق الخلاق ، ليتم تدجين الإنسان بلا رجعة فى هذه القيم المعاصرة ، ويصبح الحديث عن الأبعاد الروحية للانسان نوعاً من التخلف والخرافة ، لانه حلت محلها هذه المفاهيم ، واصبح الفن هو المجال الوحيد ، المتاح له رفض هذه الحياة المعاصرة ، وهدم أوثانها ، والسعى لاكتشاف المعنى المطمور وراء هذه القشرة الخارجية .

والمدينة العربية فى بلدان العالم العربي متشابهة مع المدينة فى الغرب ، لانها تبنت هذا النمط من الحياة ، الذى يعبر عن نفسه فى نمط من العلاقات تتمثل فى اوقات العمل واللقاء غير المباشر عبر اجهزة الاتصال ، واصبح اللقاء الحى المباشر مفتقداً فى زحمة الوقت ـ وهو يساوى العمر ـ المشغول بتحقيق المكاسب المادية والمعنوية المباشرة ، ولذلك فليس هنالك فارق كبير بين العواصم فى الشرق والغرب ، فكلاهما يمثل مركزاً ، على الأطراف الداخلية التى تتبعه فى الناحية السياسية والاقتصادية وصورة الواقع المعاشى ، وبالتالى فتناول مثل هذه القضايا لدى فيلسوف معاصر ، قام فى الأساس بتقديم نقده للغرب ، يصلح لتقديم ذات النقد فى مجتمعاتنا العربية ، مع ادراك الفروق الجوهرية فى الينابيع والجذور الثقافية المختلفة بين هنا ، وهناك ، والتقاط التشابه فى آليات التعامل اليومي والاتصال وانظمة التبادل السلعى بين الافراد .

صحيح أن جذور التبعية بين المدينتين مرتبط بغياب خصوصية الابداع لاشكال الحياة فى العمارة ، وانتاج الأدوات مثلاً ، ونظام الحكم المرتبط بالوعى الثقافى والسياسى ، مما جعل المدينة العربية

مرتبطة بالمدينة الغربية فى الشكل الخارجى ، مما جعل الإنسان العربى يزداد حدة شعوره بالاغتراب ، بين اختياراته لأشكال حياتية تتنافى مع جذوره الثقافية ، فالمشكلات الداخلية واحدة ، نتيجة لتبنى شكل خارجى واحد . ولهذا فإن الغرب تنبه لخطورة الثقافة الجذرية لجغرافيا الأطراف ، فبدأ يقاومها ، ويربط بينها وبين التخلف ، ليصور — لنا — أن مصدر ذلك التخلف هو هذه الثقافات التى ترقد فى الذاكرة ، وهذا ليهدم الهوية ، ويجعل مراكز الاستقطاب واحدة ، من خلال أجهزة الاتصال ، التى تسلب العمر ، ليتراكم الوقت فى لغة أخرى ، واهتمامات أخرى ..

ومع غياب مشروع استراتيجى فى التعليم والتنمية .. فكيف يمكن أن نتصور صورة الأجيال المقبلة ، التى تنمحى ملامحها الثقافية ، لتصبح أداة فى خدمة المشروع « الآخر » ، مادام هناك غياب لمشروع « الأنا » فى تصور الحياة ..

إن الأمر لم يقتصر على نقد المجتمع ، أو نظام الحكم ، وإنما نقد العقل ذاته ، وقد بدأت محاولات وضع « العقل » الإنسانى موضع النقد مع كانط ، ثم بلغت أوجها فى الفكر المعاصر لدى فلاسفة مدرسة فرانكفورت فى ألمانيا ، وسبقتها محاولات جورج لوكاتش فى المجر حين أصدر كتابه « تحطيم العقل » ، ويقصد به العقل الغربى الذى تحول إلى أداة للسيطرة والهيمنة ليس على العالم الثالث فحسب ، وإنما للهيمنة على حركة الإنسان الأوروبى ، وبدلا من أن تصبح غاية العقل هى الاكتشاف ، والابتكار ، وقراءة الطبيعة ، تحقيقاً لحياة أفضل ، أصبح العقل أداة فى يد الشركات الاستهلاكية التى تروج لمنتجاتها وتستخدم وسائل الاتصال فى نزع الطابع التحررى للإنسان ، ليدور فى دائرة جهنمية من المطامع الفردية التى نمتها هذه الأجهزة .. وبالتالى فإن أى نقد للحياة المعاصرة ، وما يكتنفها من سمات ذات طابع تدميرى للإنسان وقيمه الروحية ، كان لابد لهذا النقد أن يمتد للعقل الإنسانى نفسه ، من العقل الأداة ، للعقل التبريرى ، ثم للعقل التواصلى ، وهى الصيغة المقترحة للعقل ، إذا أراد أن يسترد دوره فى الحياة الإنسانية بشكل خلاق . ذلك لأن العقل بصورته الراهنة ، تحول إلى أسطورة باردة ، الكل يطيعها ، ومن يخرج عنها ، هو متخلف خارج العصر والتاريخ ، هذا العقل ، الذى لا يهتم باكتشاف الأعماق ، وإنما نبذ التخييل ، واهتم بالكم ،

وبالتكنولوجيا فحسب ، التى تهتم فى ادراكها للأمور على الاعداد والمقادير المتصلة والمنفصلة .

وهذا يعنى أن العقل ليس مفهوماً مجردا ، أو تصورا واحداً ، وإنما هو تعبير عن الوعى التاريخى ، والايديولوچيا - مصالح المنتجين والمستهلكين - قد تم صياغته فى صور مختلفة منذ عصر التنوير ، والعقل بهذا المعنى ليس بعداً تاريخياً فحسب ، وإنما جغرافياً أيضاً ، فالعقل لدى كل أمة يعبر عن نفسه فى مؤسسات الاتصال بين النخبة الحاكمة والجماهير ، فالعقل بهذا المعنى ، ليس تصوراً خارج التاريخ ، وإنما له آليات وأولويات فى الترتيب ، تميز كل امة عن غيرها ، وهذا الترتيب لأولويات العقل ، يجعل الخلاف ينشب بين الامم حول الحدود ، ومفهوم الحدود - هنا - يتسع ليشمل الحدود السياسية والاجتماعية والعقائدية والمصالح العامة .. ولا يمكن فهم عقل أى أمة إلا من خلال فهم آليات الترتيب الداخلى لأولوياتها وإلا ستبدو لنا اللحظات التاريخية والسلوك الحضارى للأمة التى تختلف عنا ، وكنهها ضربا من الجنون ، ولا نملك التعليل له .. ولذلك لابد من هذا الفهم الداخلى ، الذى يتيح لنا فهم مشروعها فى التاريخ ، وغاياتها ، واستخدامها للعقل كأداة ذات أبعاد معرفية وانطولوچية واجتماعية لتحقيق ذلك ، وقد يحدث أن يستعير عقل امة ما أولويات وترتيب عقل امة اخرى ، فتنشأ ازدواجية ، واغتراب بين وعيها بالعالم ، وواقعها الذى تعيش فيه ، والعقل يعبر عن نفسه هنا ، فى المناهج ، لأنها تجسد حركية العقل ، وصيرورته فى الوجود ، وحين يتبنى الباحث العربى منهجاً غربياً ، تنشأ الغربة بين المنهج والموضوع المدروس ، بالاضافة لأن المنهج هو حامل لأبعاد معرفية وايديولوچية لطبقات اجتماعية حققت وضعا معيناً فى التاريخ ، ولذلك فإن تجليات المنهج ، تجعل الباحث يتبنى - دون وعى - قضايا وموضوعات لم تخطر له على بال ، ويصبح مسئولا عن مواقف لم يصنعها ، بل ويدافع عن ثقافة لا ينتمى إليها .

لهذا كانت هنالك اهمية بالغة للنقد الذاتى الذى يجب أن يمارسه عقل أى امة ، لأن هذا النقد يتيح للأمة الوجود ، وفهم موقعها من خريطة العقول المتعاصرة فى الزمان ، المتصارعة فى المصالح ، وبالتالى فإن الحديث عن حياد العقل وموضوعيته وهم ، يصدره من يريد أن يصدر الينا صورة للحياة التى يريد منا أن نتبناها ،

ويثبت الواقــع على ماهــو عليه ، لضمان استقرار مصالحه ، وإذا تجاوزنا التحليل النظــرى الى التحليل التطبيقى ، سنجد ان اسرائيل تنتمى للغرب ، لانهــا تدور فى اطــار عقــل واحد ، هــو العقــل الغــربى ومصالحه ، وبالتــالى فــإن آليــات التبادل والاحــالة متوافقة ، فى حين أن العقــل العــربى حين يغفــل هــذا الارتباط ، فــإنه يغفــل جانباً حيوياً من وقائع العقــل ، فمــا يبــدو منطقياً لهــم ، لا يبدو كذلك بالنسبة للعقل العربى ، لأن الطــابع المنطقى لديهــم يتحــدد فى توافق المصالح ، وليس فى توافق الفكرة والسلوك وإتساقها مع قيــم مــا ، والتعارض بين العقل الاسرائيلى والعقــل العــربى قــائم فى عــدم اعتراف العقــل الاسرائيلى الذى ينتمى للكل الأوروبى بالمصــالح العربية ، وأولوياتها فى عقلنــا ، بــل ويصــدر لنــا ترتيبات وأولويات اخــرى ، لا نلبث أن نتبناها .. ونتبنى مصالحهم ، وبالتــالى نجعــل من العقــل الاسرائيلى فى مرتبــة اسنى ، تسمح بفــرض آليــاته الحركية ، فنتحرك كما يريد هــو ، وليس وفقــاً لمــا نريد نحن ..

العقــل فى صيرورته الاجتماعية ، هــو وحــدة استراتيجية تتضمن التعــدد ، والعقــل العــربى لــم يتوصل على المستوى الاقليمى والقومى الى صيغة للتواصل الفعال الداخلى والخارجى ومن ثم نشأت الحيرة والتردد واصبح السلوك العــربى لا يمكن التنبــؤ بــه .. لانــه لا تزال الهــوية موقعها متردد بين القمــة والقــاع ، بينمــا لا تغيب هــذه الهوية لــدى عقــل الآخــر ، الذى يجاهــر بصراعاته الداخلية ، بينما يخجل العقــل العــربى أن يخرج الاختلاف من الداخل الى الخارج ، فيسقط صريع العلل النفسية ، فتصبح معوقاته الداخلية أعقــد من معوقات الخــارج .

هــل يمكن القــول بأن العقــل الانسانى واحــد ، لكن مصالح العقل مختلفة بحسب الموقع الاجتماعى والجغرافى ، بين الأغنياء والفقــراء ، بين الشمال والجنوب ، وإذا كــان الحــوار بين الشمال والجنوب لــم يثمــر نتيجة لسيطرة مصــالح الأغنياء ، فهــل يثمر الحــوار بين محتــل الأرض ، وصاحب الأرض ، إلا إذا اتــاح صاحب الأرض لنفسه أن ينقــد عقــله ومصالحه ، ومؤسساته التى تعبــر عنــه ، حتى يتسنى لنفســه أن يحرر عقــله من الوعى الشقى التعس ، ويعيــد ترتيب أولوياته ، وحين ذاك ســيجبر المحتــل على تغييــر لغــة التفاوض ، لأن الهــوية والوجــود ستصبح موضوعاً للعقل يفرض نفســه ، بدلا من الصــراع .

لقد تحول العقل الغربى ، كما يظهر فى المؤسسات ، الى عقل بارد ، لم يتح للعقل الدينى أن يوجد ، إلا بوصفه مسئولية فردية ، مسئولية مضمرة لا يطالها القانون بأشكاله الوضعية ، وصار الإنسان مسئولا عن نفسه ، ولتغرق السفينة ، حتى لو كانت تحمل أطفاله وذوينه ، فالمصر قد اقتلع كل شئ من الجذور ، وصارت صورة العقل الوحيدة المتاحة ، والممكن لها التواجد فى الحياة السياسية هى عقل الثروة ، الذى صار يملك السلطة ، لانه يملك أدوات الاتصال واشكالها .. وبالتالى يملك التأثير فى الجماهير ، وتضاءلت كل الجوانب الاخرى بجانب هذا العقل ، ومن اجل هذا يتم تقديم ادورنو باللغة العربية ، لأنه قدم هو وهوركهايمر نقداً لعقل التنوير فى كتابهما المشترك الذى يحمل عنوان : جدل التنوير فى وقت ، تتزايد فيه الدعوة لدينا من اجل التنوير ، وكأن الوعى العلمى بقضايا الواقع هو وعى مطلق غير مرتبط بشروط اجتماعية وسياسية واقتصادية ، لكى يتحقق التنوير ، دون أن نعى المفهوم التاريخى لمعنى التنوير ، أن نواجه به التعصب والتخلف والدجماطيقية فى الفكر والسلوك ، اليس هذا يتطلب فهم معنى التنوير ورؤية شروط تحققه ، أم هى عبارات تطلق فى الهواء ، وتتحول لشعارات ، وبالتالى يغيب عنها المضمون الحقيقى ، والتعميق التاريخى لمعنى التنوير فى كل مرحلة ، وهذا هو الذى دعا ادورنو الى تقديم نقده لعقل التنوير ، من اجل نقد العقل الأوروبى نفسه .

وهذا الأمر نجده ايضا فى الدعوة للحداثة ، المنتشرة فى الفكر النقدى العربى والابداعى ، دون أن ندرك أن الحداثة كمشروع ثقافى مرتبطة بالشرعية الدستورية ، وحرية الفرد ، وحق النقد المكفول للجميع ، وبالتالى تصبح الحداثة فضاءاً جمالياً له جذور فى الواقع الاجتماعى والسياسى ، ويصبح الخطاب العربى للحداثة مناقضاً لمفهوم الحداثة ذاته ، ويتحول الأمر لشعار مرة اخرى . وادورنو قد اتخذ موقفاً مناهضا للفن الذى يدعى الحداثة ، أو يرفعها كشعار ، وهذا يتطلب طرح الاشكالية على نحو نقدى فى اطار الثقافة الغربية ، ومن ثم يمكن الاستفادة منه فى سياق المناقشات الدائرة فى الواقع الثقافى لدينا عن الحداثة وما بعد الحداثة .. فينبغى عدم فصل الحداثة عن المشروع الاجتماعى والسياسى . وهذا الموضوع لنا حديث مستفيض فيه فى كتابنا القادم عن هابرماس الذى أهتم بالخطاب الفلسفى للحداثة .

ولهذا فإن تقديم جماليات أدورنو تكشف لنا عن البعد الآخر في الثقافة الغربية ، أو تقدم لنا ثقافة الظل في الغرب ، لأن الغرب ليس ثقافة واحدة ، وإنما عدة ثقافات متصارعة ، وتقديم الفكر الغربي بشكل علمي ، يساعدنا في عدم الانسياق وراءه ، وإنما يعني قراءة قضايا الأنا من خلال الآخر .. والفهم النقدي للفلسفة المعاصرة ، يبعد عن المعيارية ، أو دراسة الآخر من خلال مرجعية الذات ، وإنما توصيف الأفكار وتقديمها على نحو يساعد في فهمها وتفسيرها فيما بعد ، ولاشك أن هناك قاسما مشتركا في معالجة قضايا مشتركة ، يمكن الاستفادة منه ، فلا يجب أن نقع في التوهم الذي يفترض أن هناك شرقا وغربا على نحو عدائي بينهما ، فهذا كان وليد مرحلة ، تركت جذورها في الفكر العربي المعاصر ، صحيح ان الغرب يمارس تسلطه ، نتيجة لأنه الأقوى ، فيجعل من ثقافته الاطار المرجعي لفهم وتقنين ثقافة الشرق ، وهذا توهم أيضاً من جانبه ، علينا لا نقع فيه أيضاً ، مادمنا نعيبه على الآخر ..

والتكريس لمفهوم الشرق والغرب يؤدي الى مفاهيم عنصرية ، تفترض سيادة طرف على آخر ، وتعني تبني رؤية الآخر في فهمه للعالم ..

الفصـــــل الأول

علـم الجمال لدى النظرية النقـدية

- العصـــر الجمـــالى .
- المخيـلة واليوتوبيـا .
- مجـال الاستطيقا .

لا يمكن تناول نظرية أدورنو الجمالية ، دون تحليل الأفق الجمالي الذي نشدته النظرية النقدية ، بوصفه مجال الحرية المتاح في الحضارة المعاصرة ، حتى تطور الأمر ليصبح الجمالي « Aesthetic » مصدراً رئيسياً من مصادر التحليل الفلسفي للحياة المعاصرة ، وبعداً من أبعاد التجربة الفلسفية ، لدى كل فيلسوف من فلاسفة مدرسة فرانكفورت . والبعد الجمالي يمكن أن يكون مخرجاً من الأزمة التي يعيشها الانسان في الحضارة المعاصرة ، التي تتسم بالهيمنة والتسلط على الفرد ، وتجسدت هذه الهيمنة في الآليات الاجتماعية والاقتصادية الراهنة .

ولن نكرر هنا ، ما نشر مراراً عن النظرية النقدية وكيف تكونت ؟ ، وماهي أهم أفكارها الفلسفية ، فهناك احالة في نهاية هذا الفصل للمصادر التي تؤرخ للنظرية النقدية مثل مارتن جاي M, Jay ، وزيما P. V. Zima (١) بالاضافة الى الكتب العربية التي تناولت هذه الظاهرة ، وسبق لي الاشارة اليها في متن بحثي عن الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية(٢) ، فما يهمنا هنا ، هو تحليل للرؤى الجمالية للنظرية النقدية التي ساهمت في تأسيس نظرية أدورنو الجمالية ، فكثير من أفكاره الجمالية هي امتداد لأفكار سابقة لدى والتر بنيامين W, Benjamin ، وهربرت ماركيوز H, Marcuse وماكس هوركهايمر M, Hork Heimer وجورج لوكاتش G, Lukacs وغيرهم من الفلاسفة الذين تحاوروا مع النظرية النقدية ، كما كانت الآراء الفلسفية للنظرية الجمالية رد فعل لما هو مطروح في الساحة الثقافية . فلا يمكن انكار أثر لوكاتش على النظرية النقدية بشكل عام ، والنظرية الجمالية لدى أدورنو بشكل خاص حتى إن أدورنو يتخذ نفس الموقف الذي اتخذه لوكاتش من الحداثة(٣) ويتبنى نفس الأسباب الفلسفية والاجتماعية أيضا التي جعلته يتخذ موقفا برفض شكلا من أشكال الحداثة في الفن .

فهذا الفصل أشبه ما يكون بتحليل للعصر الجمالي ، الذي نمت فيه أفكار أدورنو ، وتأثر بها وأثر فيها .. وتداخلت معها رؤاه سواء بالسلب أو الايجاب .

ـ العصر الجمالى :

وأهم ما يميز هذا القرن فى الفكر الفلسفى اهتمامه بالبعد الجمالى فى التجربة الانسانية المعاصرة ، بوصفه افقاً جديداً للانبيان ، وتنوعت الاتجاهات الجمالية على نحو غير مسبوق فى الفكر الفلسفى ، فلم يعد البعد الجمالى أحد ابعاد التجربة الفلسفية للمفكر ، وتاتى فى ذيل اهتماماته كتطبيق لمنهجه العام فى مجال الفن والخبرة الجمالية ، وانما نجد بعض المفكرين يصبغون فلسفتهم كلها بصبغة جمالية ، وظهرت صورة الفيلسوف المشارك فى الحياة الثقافية لمجتمعه ، ناقداً أو محللا للأعمال الفنية والأدبية ، ونجد هذا لدى مارتن هيدجر ، وجورج لوكاتش ، وكروتشه وديوى وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين على اختلاف اتجاهاتهم ... ولذلك فإن اهتمام أدورنو بالنظرية الجمالية هو تعبير عن المناخ العام ، وروح العصر التى ترى فى الفن خلاصاً من آسر النظام الاجتماعى والسياسى الذى لم يعد محققاً لآمال الانسان فى حياة سوية تلبى حاجاته الروحية والعقلية والوجدانية .. فاذا كانت الفترة من نهاية القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين ، نطلق عليها عصر الأيديولوجيا(٤) ، التى كانت سائدة فى كتابات المفكرين ، كأداة للتحليل والنقد ، فإن العصر الجمالى هو الصورة التى حلت محل الأيديولوجيا ، التى انتهى عصرها ، وصارت نوعاً من التفكير التبسيطى الذى يختزل علاقات الموضوع المدروس فى عناصر محددة ، ويقوم على افتراض مسبق . وهذا ما حاولت مدرسة فرانكفورت تجنبه وتوجيه النقد إليه(٥) .

ولابد أن نشير الى الاتجاهات الجمالية فى القرن العشرين ، التى خلقت مناخاً عاماً يمكن ان نطلق عليه العصر الجمالى .

ولا يمكن اختصار جماليات القرن العشرين وتصنيفها فى عدة اتجاهات محددة ، لأن تعدد وجهات النظر وتعقدها يجعل من الصعب أن نحدد قائمة واضحة بعلم الجمال فى القرن العشرين ، وهذا مرتبط بتحليل الاتجاهات الفلسفية المعاصرة التى تندرج تحتها هذه الرؤى الجمالية . لكن يمكن أن نحدد اتجاهين رئيسيين فى علم

الجمال المعاصر ، الاتجاه الأول يميل نحو دراسة جماليات الشكل الفنى باعتباره العنصر الرئيسى فى العمل الفنى ، ويطلق على هذا الاتجاه « الجمالية العلمية » لأنه يحاول البحث فى تقنيات الشكل والتكنيك والأسلوب ، والأدوات الوسيطة فى الفن ، مثل اللغة ، ويمكن تمييز داخل كل اهتمام بعنصر من العناصر السابقة اتجاهاً متميزاً ، مثل « السيميوطيقا » التى تحلل الظاهرة الفنية باعتبارها نظاماً من العلامات ، يعبر عن الأفكار ومن مؤسسيه بيرس ودى سوسير . وهذه الاتجاهات اللغوية تأكد وجودها بعد تطور علم اللغة بشكل يتيح استحداث أدوات جديدة لمباحث البنية اللغوية ، تمكنه من تحليل الظاهرة الجمالية فى الأدب .

أما الاتجاه الثانى فنجده يتمثل فى الميل نحو الذاتية فى تفسير مشكلات العمل الفنى ، وهى التى تستلهم أعمال كانط وشيلنج وشوبنهاور فى تفسير العمل الفنى .

والى جانب هذين الاتجاهين الأساسيين تتفرع اتجاهات كثيرة ، منهما علم الاجتماع الجمالى ، الذى يرجع علم الجمال كعلم وضعى الى مختلف العلوم الانسانية ، ويمكنه من استخدام مناهجها ، دون أن يخضع خضوعاً كاملا لأى منها ، ونلتقى فى هذا الاتجاه البنيوية التى تريد أن تكون نموذجاً محتملا للعلوم الانسانية ، من خلال دراستها لتكوين البنية ، وتغالى بعض الاتجاهات المعاصرة الى الحد الذى تعتبر المبدع فى بعض أشكال الفن ، هو عالم الجمال الخاص به ، لأنه هو وحده الذى يستطيع أن يبدأ بأثره الفنى ، إذ أن هذا الأثر قد وضعت قواعده بشكل كلى . وبالطبع لا يمكن اغفال اتجاهات جمالية كثيرة مثل فينومينولوجيا علم الجمال التى تهتم بتجربة القارىء أو المتلقى ، وتحاول تفسيرها وفق منهجها(٦) .

ومن الاتجاهات التى قدمت نقداً للفكر الجمالى السابق طوال العصور الماضية ، اتجاه الجمالية الماركسية ، والمقصود به تلك المدارس الفلسفية التى اتخذت من الماركسية اطاراً مرجعياً لها من الناحية المنهجية والمعرفية ، وحاولت تاسيس نظرية جمالية فى الماركسية ، لاسيما أن ماركس وانجلز لم يقدما سوى دراسات محدودة ، وكتابات

قليلة(٧) . وهذا الاتجاه هو الذى جعل هربرت ماركيوز يقدم على دراسته الشهيرة « البعد الجمالى » الذى قدم فيها نقداً للنظرية الجمالية الماركسية ، وسوف نتناوله بالتحليل . وتطور الأمر بعد ذلك من خلال هذا النقد لتقديم نظرية جمالية لدى أدورنو ، وتقديم منهجاً لتحليل النصوص الادبية ، يسمى منهج البنيوية التكوينية أو التوليدية ، أو علم اجتماع النص الأدبى ..

وهذا الاتجاه حاول أن يقدم منهجاً اجتماعياً فى دراسة الأعمال الفنية ، وهذا لا يعنى إقحام المجتمع فى دراسة الفن ، ولكن يحاول الاجابة عن مكانة المجتمع من الفن ، وهل من الممكن رد الأعمال الفنية اليه ؟ رغم ما بينهما من اختلاف .. وماهى علاقة الفن بالايديولوجيا والجماعة البشرية واللغة ، والعلوم الانسانية واليوتوبيا ؟ هذا هو موضوع كتاب أدورنو « النظرية الجمالية » .

ونقطة البداية فى النظرية الجمالية الماركسية تستند الى جماليات هيجل ، إذ حاول هيجل فى مشروعه الجمالى أن يلم بصيرورة المجتمعات الانسانية ، من خلال تحليل تفاصيل الأدوات والأعمال الفنية التى نتجت من خلال تقسيم العمل ، والحياة اليومية ، وتطور هذا الى ادراك الصلة بين الأشكال الاجتماعية والأشكال الفنية ، وإتضح هذا فى دراسته لفن الرسم الهولندى فى القرن السابع عشر ، فهو يرى أن أشكال الرسم الهولندي تجسد جوهر الحياة التى يعيشها البشر ، وعلاقاتهم مع الطبيعة(٨) وهذا ما توسع فيه جورج لوكاتش فى تحليلاته الفلسفية واعتبر أن الشكل هو العنصر الاجتماعى فى الفن ، ورصد آليات البناء الروائى بوصفها تجسيداً لآليات التبادل فى المجتمع ، من خلال تحليله الفلسفى لمفهوم الانعكاس على أساس من فكرة الكلية الهيجلية ، وخلصه ـ بذلك ـ من التبادل الميكانيكى بين الواقع والفن ، وأتاح للفن حرية فى التقاط الجوهرى ، وانعكاس روح العصر بالسلب أو الايجاب فى العمل الفنى .

لكن الاتجاهات الجمالية تجاوزت هيجل وماركس فى تحليلهما للفن ، فكلاهما كان يرى ذروة الفن فى الفن الإغريقى ، وهذا معيار ينتمى للماضى فى تفسيره لمعنى « القيمة » فى الفن ، ولا يستطيع ادراك العلاقة الجديدة بين الفن المعاصر ، وبين الحياة الحديثة . وهذا

ما نجده لدى بريشت ولوكاتش وجولدمان ، وولتر بنيامين وهربرت ماركيوز ادورنو ، بل إن انجازاتهم الرئيسية قامت على نقدهم للتصورات التى قدمها بليخانوف (١٨٥٦ - ١٩١٨) عن الفن ، فهذا النقد السلبى ساعدهم فى تقديم اسئلة ايجابية عن الفن وموقعه من الحياة المعاصرة ، وآفاقه المختلفة .

فلقد كان بليخانوف يرى فى الأدب والفن مرآة للحياة الاجتماعية ، فالنتاج الفنى لديه ظواهر أو أعمال ناتجة عن علاقات اجتماعية ، بل ويمكننا نقل النتاج الفنى من لغة الفن الى لغة علم الاجتماع ، وهذا ما نجده لدينا فى كثير من التحليلات النقدية والجمالية للأعمال الفنية ، التى تخلط بين تفسيرها الأيديولوجى للعمل الفنى ، وبين علم الاجتماع الجمالى ، الذى يرى فى النص - طبقا لدارسه المعاصرة - كونا مستقلا ، او بنية متجاوزة للواقع .. ولا تحيل اليه ..

ولهذا قدم بليخانوف تمييزا بين الحكم الجمالى بشكل عام وهدف الفن النفعى للواقع ، وهو متابع لماركس فى هذا لتمييزه بين التقويم الجمالى وقصدية الفن ولكن تروتسكى قدم جبرية كلية للفنان ، ولم يربط الفن بالآنى واللحظى ، وانما ربط الفن باستشراف التجارب المستقبلية المتعددة للانسان ، وبابداع الفن لصور مختلفة عن تلك التى يحياها المرء فى حياته اليومية ، والسبب الذى جعل تروتسكى يقدم رؤية مغايرة للفن ، هو انه كان يرى أن ديكتاتورية البروليتاريا ليست إلا مرحلة عابرة فى تاريخ المجتمع ، يتوصل بعدها الى صيغة من الديمقراطية ، تمكن كل الاتجاهات من التعبير عن نفسها والمشاركة فى الحياة السياسية . ولذلك حاول تروتسكى الدفاع عن حرية الابداع ضد الاستبداد الفكرى الذى حول الماركسية الى عقيدة دوجماطيقية ، ورفض تبعية الفن للحزب السياسى ، وبين انه من الحماقة اعتبار الفن الجيد هو الذى يتخذ من العامل موضوعه الوحيد ، أو ان نطلب من الشعراء وصف مدخنة مصنع(٩) .

وبين انه لا يجب الحكم على النتاج الفنى تبعا لمبادىء الماركسية ، وإنما نحكم على نتاج الابداع الفنى استنادا الى قوانينه الخاصة اى قوانين الفن .

وهكذا نشأ اتجاهان فى الماركسية ، فنما عن تعارض بين التفسير وتقييد الفن ، وقد ظهر هذا التعارض فى التطبيق على مختلف حقول الفن الثقافية . فبينما لا يجد عالم الجمال الماركسى صعوبة فى تطبيقه لمنهجه على الأدب ، فإنه يجد صعوبة بالغة فى فن الموسيقى ، الذى يجعله كنانط فى أدنى مرتبة فى ترتيب الفنون ، بينما يحتل لدى شوبنهاور أسمى مرتبة فى تصنيفه للفنون ، ذلك لان طبيعة الموسيقى ، البعيدة عن انتاج المعنى الجاهز ، تجعلها تابى على كل تفسير سياسى(*) .

وهذه الصعوبة ذاتها يجدها فى الفنون البصرية ، مثل السينما : فكيف يمكن تفسيرها ، دون الوقوف على هذه اللغة البصرية ، التى تتجاوز التعليم الأيديولوچى ، وتصوير الحياة واستنتاج القيمة الاجتماعية ، فاللغة البصرية ، مرتبطة بتقنيات المونتاج ، والمشاهد التشكيلية ، لا يمكن تقييدها بمفهوم مسبق ، والا اخرجت لنا سينما ساذجة ، فالمخرج مؤلف موسيقى ، من خلال الصور ، والفنون الاخرى . وكذلك فن التصوير ، الذى لا يشتد فيه حضور الموضوع على النحو الذى نجده فى الآداب التى تعتمد على اللغة ، وهى الأداة الأعم ، والأكثر دقة فى التعبير الانسانى ، ولا تستطيع الوسائط المادية الأخرى فى الفنون — مثل الجص والرخام ، والمعدن ، واللون والموسيقى — ان تنافسها من هذه الناحية .. ولذلك فالأعمال الفنية بما فيها الأدب لديها ذلك التأمل فى الأشياء المستقلة عن العقل ..

ولهذا فإن العصر الجمالى فى النصف الثانى من القرن العشرين ارتبط بفنون بعينها ، ولم يعد مقبولا ، تقديم نظرية جمالية (استطيقية) لمجمل الخبرة الفنية ، ومستوياتها ، وإنما لابد ان يكون هذا الحديث متعينا ، بمعنى ان يكون مرتبطا بفن من الفنون . فكان من المألوف ان يقدم المفكر فلسفة جمالية « لكل » الفنون ، دون ان يراعى الفروق النوعية بينها وطبيعة كل منها وقد ساعد على ذلك المعيار القيمى المطلق الذى كان ينطلق منه

(*) لعل هذا الطابع الخاص للموسيقى ، هو الذى جعل جدانوف يطلب من الموسيقيين ان يتخلوا عن الصورية ، ويهملوا السيمفونيات التى يرى انها تفتح بابا للغموض ، وان يبدعوا اوبرا ، واغنيات ..

المفكر ، ولم يعد مقبولا ، وبالتالى بدأ يظهر علم الجمال الادبى ، وعلم جمال السينما ، وعلم جمال التصوير ، والنحت والعمارة ، والموسيقى ، وهكذا ، وتقدم كل استطيقا توصيفا للخبرة الجمالية المرتبطة بهذا الفن فى عناصره الثلاث ، الفنان — العمل الفنى — المتلقى .

ولكن البعد الذى جعل من الجمالية الماركسية مصدرا من مصادر النظرية — النقدية فى رؤاها الجمالية ذلك البعد الجدلى الذى يتمثل فى المنهج الذى يقيم علاقة معقدة بين النتاج الفنى والحياة الانسانية ، وتطوير هذه العلاقة فى اتجاه يقوم على نقد النظم الشمولية ولعل الحوار الشهير بين بريخت ولوكاتش قد ساهم فى تمهيد المناخ لدراسات تتجاوز البعد الواحد فى ادراك الظاهرة الجمالية . فإذا كان المفكر الجمالى منذ كانط يقدم تحليلا فلسفياً لنشاط الانسان الجمالى كنشاط متخيل ، فإن الماركسية تقدم هذا أيضاً ، لكن الفرق الجوهرى بينهما ان كانط كان يتوقف عند الذات الفردية ، بينما تحلل الماركسية الانتاج الانسانى فى سبيل تحسين شروط عالم يبحث عن ايقاعه الداخلى ، وتشترك الجمالية الماركسية مع الاتجاهات السابقة فى أن الفن ليس استعادة لما سبق أن شاهدناه أو تقليداً أعمى لما سبق أن وجد ، بل خطة رمزية تطل على المستقبل وتكشف بالتالى عن امكانات الانسان المبدعة ، ولكن الماركسية كانت تحاول الكشف عن المعنى أو الدلالة أو المغزى من العمل الفنى ، بينما حاولت الاتجاهات الأخرى توصيف امكانات العمل الفنى وبيان موقعه من مجمل التجربة الانسانية .

ولعل التفاوت الممكن بين التطور الاقتصادى والتطور الثقافى ، هو الذى كشف قصور هذه النظرية ، لأنه ينطوى على امكانية التناقض بين الانسان والفنان ، بمعنى أنه لا يمكن رد العلاقات الى بعد واحد يتمثل فى العلاقة بين البناء الفوقى الذى يتأثر بالشروط التى اتاحتها البنية التحتية . وقد استطاع جورج لوكاتش ان يتجاوز هذه الاشكالية فى الجمالية الماركسية ، وذلك حين اعاد صياغة قضية المضمون ، التى كانت الماركسية توليها اهمية كبيرة ، ورأى وحدة الشكل والمضمون هى التى ينبغى ان تبرز لتجاوز هذه الاشكاليات التى تنم عن وعى زائف ، ينطلق من المجرد ، وليس من الوعى الممكن ، ولهذا يميز

لوكانتش بين الانعكاس العلمي والانعكاس الفني ، فالأول يقدم صورة تصورية للواقع ، في حين يصور الأخير الواقع من خلال المخيلة ، وهذا يعني أن الفن لا ينشأ اذن عن مجرد ادراك حسي بل عن ادراك حسي وقد صورته المخيلة ، وبالتالي فهو صورة ايمائية ، تعتمد على التمثيل الحكائي وليس التصور(١٠) ، كشكل تصوير جمالي للواقع هو ملئ بالانفعالات ، بحيث تصبح الانفعالية عنصرا مؤلفاً ضروريا في التكوين الفني . وهذا ما استخدمه أدورنو أيضا في تحليلاته ، وعمقه بالاستعانة بالتحليل النفسي الاجتماعي .

ـ المخيلة واليوتوبيا :

اهتمت النظرية النقدية ، بدراسة الخيال ، وعلاقته بالواقع ، بهدف فهم الانسان من الناحية النفسية والاجتماعية ، وموقع ملكة المتخيلة من البناء الانساني الكلي وطبيعتها ومدى ارتباطها بالواقع ، والانسان في مجمل انشطته يرتبط بالواقع ، على نحو أو آخر ، غير أن فرويد يشير الى المتخيلة باعتبارها القيمة العقلية الوحيدة ، التي لاتزال حرة الى حد بعيد تجاه مبدأ الواقع(١١) ، ولكن الاعتراف بالنشاط الذي يقوم على الخيال بوصفه عملية عقلية لها قوانينها الخاصة ، وتخضع لنظام قيمي خاص ، ليس جديدا في علم النفس ، وفي الفكر الفلسفي ، فلقد سبق لكانط في نقده لملكة الحكم ، أن بين الاختلاف بين العقل النظري والعقل العملي من جهة وملكة الحكم من جهة ثانية ، ولكن اسهام فرويد يتمثل في ابراز نشوء هذه الصيغة من صيغ الفكر ، واستبعادها لمبدأ الواقع ، فهذه الملكة مهمتها تنسج التصورات الخيالية التي تبدأ من لعب الطفل ، كنشاط حر ، وتستمر الى المراحل المتأخرة كحلم يقظة ، ويلغي اعتماده على الموضوعات الواقعية ؟ ولقد فرويد قد أيد التقط هذا البعد من فلسفة شيلر حول نظريته الجمالية التي ربطت بين اللعب كنشاط جمالي وبين الحرية(١٢) ، والمتخيلة هي أداة الانسان ضد القمع ، الذي يسيطر على الانسان من خلال الواقع ، الذي يشتد حضوره في البناء المنطقي العقلي ، ولذلك فان العلاقات التي تقيمها المتخيلة مختلفة عن تلك التي يقيمها النشاط المنطقي ، والتي

يهمه المطابقة بينهما وبين الواقع ، بينما تسعى المتخيلة للتحرر من أسر العقل المنطقى الذى يخضع لعلاقات الواقع ، ولهذا ترتبط المتخيلة بالحلم لأنها تحتفظ ببنية النفس قبل تنظيمها من منظور الواقع ، ويحتفظ بصورة الوحدة بين العام والخاص ، فالخيال ، أو المتخيلة(١٢) نشاط انسانى حر ، لأنه لا يهتم بالمردود الذى يعود عليه من جراء نشاطه ، بينما الملكات الأخرى العقلية تتحرك وفقاً لقوانين الواقع ، لأنها مرتبطة بالمردود الذى يعود عليها ، وبالتالى فهى تعمل وفقاً لهذه الغاية ، ولهذا يستخدم الانسان حواسه ، وغرائزه بشكل قمعى ، ويكبت ما لديه من رغبات ، لكى يتسنى له الحصول على المردود الذى يريده من افعاله ، حتى لو أدى هذا الى حذف ذاته كفردية متعينة ، لها ارتباط بالكل التى تبغى التوحد معه ، ولهذا يدافع التخيل ضد هذا السلوك السائد فى حياة الانسان ، لانه عملية عقلية مستقلة ، تتمتع بقيمة حقيقية خاصة ، وهى تجاوز الواقع الانسانى المتناقض .. بل إن التخيل يحاول تحقيق هذا التوافق بين الفرد والكل ، بين الرغبة وتحققها ، وبين السعادة والعقل عن طريق الحلم اليوتوبى ، الذى قد يستند الى الوهم ، ولكن حقائق التخيل لا تتجسد الا إذا تجسدت فى اشكال ، والخيال الذى لا يتحول الى شكل ، بحيث يمكن ادراكه وتفهمه فانه لا ينتقل الى مجال الفن لأن الشكل ينقله الى الموضوعية ، بل يبقى أسيراً للذاتية الضيقة التى لا يمكن فهمها او ادراكها ، وبالتالى لا يمكن تحقيقها فى الواقع ، أو نقلها للغير من خلال التجربة الجمالية للعمل الفنى .

فالخيال حين يقدم شكلا ، فإنه يقدم صورة من صور الوعى بالواقع التى تتجاوز المكبوت والمقموع ، ويقوم بذلك بوظيفته المعرفية ، وهكذا فإن الخيال يقودنا الى الاستطيقا . فنعثر وراء الصورة الاستطيقية على الانسجام بين الحس والعقل الخيالى الذى كان قد كبت بواسطة منطق المردود ، الذى يسيطر على الانسان ويكبت هذا الجانب من ملكاته . فالفن هو رجوع ما كان مكبوتاً بأجلى صورة ، وليس ذلك على المستوى الفردى فحسب ، ولكن على المستوى التاريخى الجماعى أيضاً ، لأن التخيل الفنى يعطى للتذكر اللاشعورى صورة التحرر الذى قمعه قوانين الواقع التى تهتم بالمردود المادى المباشر .

وقد أوضح ادرنو هذا فى كتابه « فلسفة الموسيقى الحديثة » حيث بين أن الفن — تحت سيطرة مبدأ المردود الواقعي — يعارض المؤسسات القمعية بصورة الانسان من حيث هو ذات حرة ، ولكن الفن فى ظروف اللاحرية لا يستطيع أن يقدم صورة الحرية إلا بوصفها نفياً للاحرية . فالعمل الفنى الحقيقى يسعى لنفى استلاب حرية الانسان ، وذلك عن طريق تأكيد الشكل الاستطيقى ، لأن قوانين هذا الشكل تنفى القوانين المضادة للحرية(١٤) .

وليست مهمة الفن نقد الواقع ، وقوانينه ، التى تقوم على مبدأ المردود ، لأنه إذا قام الفن بذلك ، فإن هذه المهمة تحمل — فى ذاتها — فشلها الخاص ، ذلك لأن الفن يرتبط بالصورة الجمالية ، وإذا ارتبط بمضمون الواقع ، فإنه حين ذاك يؤكد الواقع ولا ينفيه . فلكى يحقق الفن نفى الاستلاب واللاحرية ، فإنه ينبغى أن يظهر اللاحرية فى الفن ، بوصفها الواقع الذى تم تجاوزه والتحكم فيه ، وهذا التحكم يجعل الواقع يخضع لمعايير جمالية ، أى يخضعه لمعايير التخيل الانسانى ، وبالتالى يحرم الواقع من حضوره المكثف لدى الانسان كواقع موجود لا يمكن تجاوزه .. فالقيمة المشروعة للتخيل الجمالى لا تخص الماضى وحده ، ولكنها تشمل المستقبل أيضا ، لأن اشكال الحرية والسعادة التى يثيرها الفن ، تميل الى تحرير الواقع التاريخى ، فهو فى رفضه قبول التحديدات المفروضة على الحرية ، كاشياء نهائية ، من قبل قوانين الواقع ، تقوم الوظيفة النقدية للتخيل بتقديم عالمها الخاص .

وقد تابع هربرت ماركيوز آراء ادورنو هذه ، وذكرها فى كتابه ايروس : الحب والحضارة ، فبين أن رفض الفن للواقع ، هو صورة احتجاج على القمع غير الحتمى(١٥) ، ويسعى الفن — عبر صوره وأشكاله الجمالية للكفاح من أجل تحقيق الشكل الأعلى للحرية وهو الحياة بدون قلق ، فالانسان فى حياته اليومية الواقعية ، يساوره القلق بكل اشكاله وأنواعه على كل جانب من حياته ، والفن هو الوحيد القادر على تحقيق هذه اليوتوبيا ، التى يختفى فيها هذا القلق ، فالعقل الجمالى ، إذا صح هذا التعبير ، هو عقل ينفى العقل الذى عبر عن نفسه فى عقلانية مبدأ المردود ، فهو الصورة الوحيدة للعقل التى يتعامل بها الواقع ، وقد انتقل

هـذا المبـدأ الى المؤسسات ، واستخدم العقـل كـأداة لتنفيذ برامـج هـذه المؤسسات طبقـاً لمبـدأ المـردود ، وتحـول العقـل بالتـالى الى أداة للقمـع وكبت الحـرية ، فالتقسيم الاجتماعى للعمـل يهتـم بمـدى ما يقـدمه هـذا التقسيم من نفـع للجهـاز الانتاجى القـائم ، اكثـر ممـا هـو لصالح الفـرد ، وأصبحت الانتاجية ــ وهى غـاية مبـدأ المردود ــ غـاية فى ذاتهـا ، رغـم انهـا بدات كوسيلة لسـد حاجات الانسـان ، والتقليـل من العـوز .

وهـذا ليس مرتبطـاً بالنظـام الراسمالى فحسب ، وإنمـا نجـده ايضـاً فى النظـام الاشتراكى ايضـاً .. ولهـذا فـإن العقـل الجمـالى يسعى الى اكتشاف مبـدأ جـديد للحيـاة ، خـارج مبـدأ المـردود ، الذى تحـول لبنيـة عقليـة للعصـر ، جعلت من هوركهايمر وأدورنـو يوجهان نقدهمـا للعقـل المعـاصر(١٦) ، ويدعـوان الى نقـد العقـل لذاتـه ، ليعـاود دوره فى السيطرة على الطبيعـة والتحكم فى تحويلها الى محيـط طبيعى ملائـم لنمـو الانسان واطـلاق الطاقـات الكامنة فيـه ، وتحقيق الحرية ، ولكنه فى عصرنا الراهن تحـول العقل الى اداة مضادة للحرية ، واصبح اداة فى يـد تكنولوجيا انتاج الأدوات ، لتنميـة الانتاج والاستهلاك ، تحت وهـم تطـوير الحضـارة الانسانية ، بينمـا الحضـارة الحقيقية ، ليسـت فى عـدد السيارات وأجهـزة التليفزيون والطـائرات ، فهـذا تبـرير لتواتر القمـع واستمراره ، وهـو ما يقـوم على مبـدأ المـردود ، وإنمـا الحضـارة هى تحـرر الانسـان الاستبطانى والخارجى من سيطرة الأشـياء غريزياً وعقليـاً ، بحيث يشـارك الانسـان فى تعـديل تقسيم العمـل ، وتعـديل صـورة الحيـاة اليومية التى يتبناها بحيث يمـكن أن يحـرر جـزءاً من وقت الانسـان وطاقته لكى تنطلق ملكاته فى ممارسة حـرة خـارج مجـال العمـل الاستلابى .

فالآلية التى تسيطر على حيـاة الانسان المعـاصر ، تجعـله يدور فى دائـرة جهنميـة تمتص وقتـه ــ وهـو كـل وجـوده ، لأنـه يساوى عمـره ــ وطاقتـه فى مجـالات مضـادة لحريته على المستوى الوجـودى والطبيعى ، ودون أن تترك لـه مسـاحة لكى تعين حريته .. وبالتـالى فـلا يمكن تجـاوز مبـدأ المـردود ، عن طـريق التـأمل ، ومزيـد من وقت الفـراغ ، ولا عن طـريق الوعـظ ، والارتفاع بالوجـود الإنسانى والرفـع من مستوى معيشته ، فمثـل هـذه الأفكار تنتمى الى المجـال

الثقافى التابع لمبدأ المردود ذاته ، وإنما يتم عن طريق اعادة توجيه الصراع على الوجود ، لأن هذا سيتضمن تحويلا جاسما لهذه الحركية ، وهذا لن يتأتى إلا بنقد مبدأ المردود ، واكتشاف صيغ اخرى للحياة عن طريق التخيل ، لأنها تتضمن حرية الرفض ، وهى أداة معرفية لليوتوبيا المعاصرة ، التى تخرج عن نطاق العقل القمعى النظرى والعملى .. وقد نجد هذا فى تاريخ الانسانية فى نقدها لكل مرحلة من خلال « أبطال الثقافة » الذين ظلوا عبر التخيل ، يرمزون الى المواقف والأفعال التى حددها مصير الانسانية ، ونجد هذا فى صورة بروموثيوس ، وديونيزيوس اللذين يرتفعان بالانسان فوق الزمن .

هذا التحول يتم حين يتحول التعب الى لعب ، والانتاجية القمعية الى انتاجية حرة ، وهو التحول الذى ينبغى أن يسبقه الانتصار على الحاجة (الفقر) ، فهذا هو العامل المحدد للحضارة الجديدة التى ينبغى أن ينشدها الانسان فى عالمنا المعاصر ، وهذا يجعل من النظرية النقدية مستفيدة من الأساس الماركسى لنقد المجتمع الراسمالى ، لكن أدورنو يعمق هذا ، ويقدم نقداً للمجتمع الاشتراكي أيضاً . وحين نقل الجمالية من المجال الاجتماعى الى افق أوسع ؛ وهو المجال الثقافى ، ابرز علاقة الفن بأدوات الاتصال ، واشكال السلطة فى المجتمع .

— مجال الاستطيقا :

(تاسيس الاستطيقا كعلم مستقل يعارض سيادة العقل القمعية)

إن الاستطيقا تفقد حريتها حين تدعى لذاتها وظيفة واقعية ذات تاثير فى حل مشكلات الواقع بشكل مباشر ، فالاستطيقا تحاول عن طريق الاشكال الجمالية أن تتجاوز واقع القمع ، وتجسد عالماً حراً . وبالتالى فإن مجال الاستطيقا ليس معيارا لصحة اى مبدأ فى واقع ما ، وهى كالتخيل — لا واقعى — فى ماهيته ، ولكن يسارع البعض الى القول بأن الاستطيقا يمكن أن تلعب دوراً فى الحياة ، عن طريق الاعلاء والزخرف الثقافى ، أو باعتبارها اهواء شخصية ، فالوجود الجمالى بهذا المعنى اقل مرتبة امام محكمة العقل

النظرى والعملى ، ولكن هذا التصور تابع للتمع الثقافى ، الذى يزيد ان ينسوق كل شىء وفقاً لمبدأ المردود ، بحيث يكون داخل البناء وليس خارجه .

ولهذا لابد علينا أن نحدد الدلالة الأصلية لدور الاستطيقا فى تاريخ الفكر الفلسفى ، ليتسنى لنا ادراك الدور الذى قامت به النظرية النقدية فى مجال الاستطيقا(١٧) .

وتستند النظرية النقدية فى تحليلاتها لمجال الميتافيزيقا الى فلسفة كانط الذى وجد فى الاستطيقا ملكة ثالثة تقيم وسائط العلاقات بين العقل النظرى والعقل العملى ، بمعنى انها تقدم حداً اوسط بين مجال الطبيعة ومجال الحرية رغم انه يخلط بين الدلالة الأصلية لكلمة الاستطيقا التى تنتمى الى الحواس ، وبين تطبيقه الجديد ، الذى ينتمى الى الجمال خاصة فى مجال الفن ، وفى كتاب (نقد ملكة الحكم) لا يظهر مجال الاستطيقا ، إلا بوصفه الملكة الثالثة للفكر ، ولهذا تبدو وظيفة الاستطيقا رمزية ، ويظهر هذا واضحاً فى الفقرة رقم (٥٩) من كتابه السابق الذكر ، حيث يرى فى الجمال رمزاً للأخلاقية(١٨) ، فالأخلاق لديه هى مجال الحرية التى تتجسد فى قوانين تفرضها على ذاتها ، والجمال يرمز الى هذا المجال بقدر ما يبرز بشكل حدسى واقع الحرية . ولهذا فالاستطيقا تشكل لدى كانط مكاناً مركزياً بين الحساسية والأخلاق . وقد أوضح كانط الشروط الواجب توافرها فى الاستطيقا الترانسندنتالية ، من خلال تحليله للحساسية ، والفهم ، وعلاقتهما بالتخيل والادراك فى كتابه « نقد العقل النظرى الخالص » ، كما أوضح الوظيفة الجمالية فى « نقد ملكة الحكم » . وقد ابرز هيدجر الدور المركزى للوظيفة الجمالية فى مجمل مذهب كانط الاستطيقى بين الحساسية والأخلاق(١٩) .

فالتجربة الأساسية فى مجال الاستطيقا هى التجربة الحسية ، ذلك لأن الإدراك الجمالى هو فى جوهره حدس ، وليس تصورا ، وتقوم طبيعة الحساسية على « بعد الاستقبال » ، بمعنى أن الادراك الجمالى يحدث نتيجة للأثر الواقع على الحواس من قبل الموضوعات المعطاة ، ولهذا فإن تصور موضوع ما فى شكله

الخالص ، هو امر « جميل » لانه من انتاج التخيل . وهو تخيل جماعى مبدع ، ذلك انه ينشىء الجمال فى التركيب الحر الذى يتميز به . وخلال التخيل الجمالى تصنع الحساسية المبادىء الصحيحة بصورة كلية لنظام موضوعى . والمقولتان الأساسيتان المحددتان لهذا النظام ، هما « الجمال غاية فى ذاته » ، « والجمال يبدع قانونه الخاص » وهاتان المقولتان تدلان على جوهر نظام لا قمعى وخاصيتهما المشتركة هى تحقيق المتعة الجمالية عن طريق اللعب الحر للملكات المحررة عند الانسان ، وقد أنتزع شيللر من المفهوم الكانطى تصور جديد للحضارة .

ففي استطيقا كانط ، نجد الشكل يحتل موقع الصدارة ، لانه ايا كان الموضوع الجمالى « شيئا أو حيوانا أو انسانا » فإنه لا يتم الحكم عليه — جماليا — وفق منفعته ، أو غايته ، وإنما يؤخذ كغاية فى ذاته ، وبالتالى يهتم المبدع بأبعاده الداخلية ، ففى التخيل الجمالى ، يتم تصور « الموضوع الاستطيقى » بوصفه موضوعا حرا من جميع العلاقات والخصائص التى تربطه بغيره ، اى بوصفه كائنا هو ذاته حرية .

ولهذا تختلف التجربة الجمالية عن تجربة الحياة اليومية كلية ، لأن التجربة اليومية ، تهتم بأى موضوع من زاوية منفعته ، وكوسيلة لقضاء حاجة مباشرة ، وكذلك تختلف التجربة الجمالية عن التجربة العلمية ، المرتبطة بنسق مفاهيمى مسبق ، بينما التجربة الجمالية تدع الموضوع يكشف عن وجودة الحر ، لأنها تعتمد على التخيل ، فتغدو كلا من الذات والموضوع احرارا بمعنى جديد ، ويترتب على هذ التغير الجذرى فى الموقف من الوجود ، صفة جديدة للمتعة الجمالية التى يصنعها الشكل الذى يتكشف الموضوع من خلاله الآن(٢٠) ، ذلك أن شكل الموضوع الجمالى الخالص ، يستدعي وحدة فى الكثرة ، وتوافقا بين الحركة والعلاقات التى تعمل حسب قانونه الداخلى الخاص ، فتصبح تجليا خالصا ، ويتفق التحليل مع الدلالات الادراكية الحساسية « ادراك العالم من خلال الحواس ، التى تعتمد فى بينتها على الزمان والمكان » ، وهذا التوافق يقيم انسجاما بين الملكات العقلية ، وهو نتيجة للانسجام الحر للموضوع الجمالى .

والنظام الجمالى ، أو الانسجام « Harmony » يحدث نتيجة

للنظام الذى يحكم لعب التخيل ، والقوانين التى ينتظم من خلالها الموضوع الجمالى هى ذاتها حرة ، لأنها ليست مفروضة من اعلى ، وهى غير مرغمة على تحقيق أهداف معينة ، وهى بالتالى الشكل الخالص للوجود ذاته ، ولهذا فإن التطابق مع القانون الجمالى نربط بين الطبيعة والحرية ، اللذة والأخلاق .

وهكذا يتبين لنا أن النظرية النقدية استندت الى فلسفة كانط ، التى تقوم فى بنيتها الجوهرية على نقد التفكير الفلسفى وتأسيس رؤى جديدة ، وهذا (النقد) هو قاسم مشترك بينهما .. وقد حاول فلاسفة مدرسة فرانكفورت دفع محاولة كانط الى اقصى مدى ممكن فى نقد المبدأ الذى تقوم عليه الحضارة المعاصرة ، وهو مبدأ المردود ، وقد ربطوا هذا بالجمالى ، حين تبنوا مفهوم كانط عن مجال الأستطيقا بوصفها الوسط الذى تلتقى فيه الحواس بملكة الفهم ، ويتحقق هذا التوسط عن طريق التخيل ، وبذلك يظهر السعى الفلسفى لايجاد وسيط فى المجال الجمالى بين الحساسية والعقل ، بوصفه الطريق نحو اعادة التوافق بين الوجود الانسانى والمحيط الطبيعى والاجتماعى المنفصلين عن طريق مبدأ الواقع القمعى .

ويتضمن التوافق الجمالى تعزيز الحساسية الجمالية لانها تعارض طغيان العقل .

وقد حاول فريدريك شيللر فى كتابه « رسائل حول التربية الجمالية للانسان » (١٧٩٥) ، الذى كتبه تحت تأثير كتاب « نقد ملكة الحكم » لكانط ، الى البحث عن مبدأ جديد للحضارة ، يستند الى القوة التحريرية للوظيفة الجمالية(٢١) .

وساهم شيللر فى تاكيد استقلال هذا العلم « الاستطيقا » الذى يصور الموضوعات دون أن تكون حاضرة ، وانما يتخيلها ، ولم تكن هناك ثمة استطيقا ينظر اليها كعلم يتعلق بالخبرة الحسية ، يقف نداً للمنطق بوصفه علماً للفهم التصورى ، ولكن منذ حوالى القرن الثامن عشر ، ظهرت الاستطيقا بوصفها نهجاً فلسفياً جديداً ، لنظرية الجمال والفن ، ويعتبر الكسندر باو مجارتن A, Baumagraten أول من عرف اللفظ فى استخدامه المعاصر ، ولكنه تغيرت دلالته من الاتصال بالحواس فحسب الى الاتصال بالجمال والفن .

والتاريخ الفلسفي لكلمة الاستطيقا يبين ـ من منظور مدرسة فرانكفورت ـ المعالجة القمعية التي تلقاها التجربة الحسية ، وتنسحب أيضاً على التجربة الجسدية ، ولهذا فإن تأسيس الاستطيقا ـ بهذا المعنى الجديد ـ كعلم مستقل ـ في هذا التاريخ ، هو معارضة لسيادة العقل التصوري القمعي . وقد حاول فلاسفة النظرية النقدية إبراز المكانة المركزية التي تشغلها الوظيفة الجمالية ، وجعلها مقبولة وجودية ، وذلك بالاستناد الى طابعها الحسي ، ومعارضة ما يلحق بها من تشويه ، نتيجة النظر إليها من خلال مبادىء الواقع .

ولهذا يقول هربرت ماركيوز :

« إن النهج الجمالي يقيم نظام الحساسية باعتباره مناقضاً لنظام العقل . وإنه في ادخال هذا المفهوم الى فلسفة الحضارة ، فإنه يتجه الى تحرير الحواس والتي بدلاً من أن تدمر الحضارة ، فإنها تقدم لها قاعدة أشد احكاماً وتزيد الى حد بعيد من ممكناتها »(٢٢).

فما تدركه الحساسية ، أو ما يمكن لها أن تدركه ، باعتباره حقيقياً ، تدركه على هذا النحو ، حتى حين يراه العقل ليس حقيقياً ، وعلى هذا فإن مبادىء وحقائق الحساسية تؤلف مضمون الاستطيقا ، وهدف الاستطيقا هو بلوغ كمال الادراك الحسي ، وهذا الكمال هو الجمال ، وهنا تكون الخطوة قد انجزت في تحويل الإستطيقا من علم للخبرة الحسية الى علم الفن ، ومن نظام للحساسية الى نظام للفن . وعلى قدر ما تقبلت الفلسفة قيم مبدأ الواقع فإنها تبتعد عن الفن ، لأنه يتطلع الى حساسية حرة من سيطرة العقل ، وحقيقة الفن تقوم على تحرير الحواس باعادة توافقها مع العقل .. وهذا ما حاول هيجل معالجته في نظرية الفن لديه ، ففي الفن ، تمتلك المادة حريتها ، وتلتقي بكل ماهو طبيعي وحسي بحيث يعبر عن كل حركات الروح .

وفي مجال الاستطيقا يتم الإعتراف بحقيقة ذات معايير مختلفة تماماً ، عن الواقع الذي يخضع لمبدأ المردود ، حتى لو بدت هذه الحقيقة لا واقعية ، لكن هذا الإعتراف لا يتم الا من خلال الأصل

الحسى (المكبوت طوال التاريخ) ، واللذة التي تعبر عن نفسها في الشكل الجمالي الخالص ، وهذا التطابق بين الحواس والأشكال يتم من خلال التخيل ، الذي يتحول لواقعية وجودية ، يتعالى الانسان وينفي الواقع الذي يعيشه الانسان المعاصر ، المستعبد الى دولاب العمل الرتيب ومهنته الجزئية ، التي تجعل منه ظلا باهتا لخبرته ومهنته ، وتنفى عنه الطابع الانسانى . والانسان يعتمد على غريزة الشكل لديه في انشاء الحضارة المعاصرة ، وهي غريزة حرة ، تعتمد على اللعب ، بمعنى النشاط الذي لا يبغي من ورائه منفعة مباشرة ، لأن قصده هو الجمال ، وهدفه هو الحرية .

وقد استفادت النظرية النقدية من تحليل شيللر لهذا المفهوم (اللعب) ، رغم انه كان يقصد حل مشاكل سياسية تفترض عصره ، وتحرير الانسان من شروط الوجود اللاانسانية ، وذلك عن طريق غريزة اللعب ، وهي ليست لعبا بشيء من الأشياء بل تجاوز الحاجة والقهر الخارجي ، وتجريد الموجود من الخوف والقلق .. ولكن التحرر تجاه الواقع لدى شيللر ليس سوى حرية متعالية ، او حرية داخلية ، وقد اوضح شيللر هذا في تفرقته بين الشاعر العاطفي والشاعر الساذج ولذلك فهو يلح على هذه الحرية الداخلية ، بمعنى أن يكون الانسان حرا في أن يلعب مع ملكاته وممكناته الخاصة ، من خلال التربية الجمالية ... التي تعلمه الحرية مع ممكنات الطبيعة ، ولذلك فان عالمه هو عالم الظواهر ، اى عالم الحواس التي تخضع لبنية المكان والزمان ، والنظام الذي ينشده الانسان من خلال التربية الجمالية هو نظام الجمال عن طريق التخيل ... (٢٣) .

وإذا ما أصبحت غريزة اللعب مبدأ للحضارة ، فإنها ستحول الواقع تماما ، ولن يعيش الانسان في الطبيعة بوصفه مسيطرا على الانسان — كما في المجتمع البدائي — ولا بوصفه مسيطرا عليه من قبل الانسان كما في حضارة اليوم ، ولكن ستتحرر الطبيعة والعالم الموضوعي بوصفهما موضوعين للتأمل ، وتتحرر الطبيعة من استغلال الانسان لها على نحو مدمر ، وتكشف له عن غنى صورها ، وبالتالي ستضع التجربة الجمالية حدا للانتاجية الاستغلالية التي تحول الانسان الى اداة للكد والتعب .

هوامش الفصل الأول :

1 - Jay, M. : The Dialectical Imagination Ahistory of the Frank Fort School and the Institute of Social Research, 1923 - 1950 (Boston : Little Brown and Co., 1973).

انظر الفصل الأول والثانى من هذا الكتاب ، حيث قدم المؤلف دراسة تاريخية لكيفية نشوء هذه المدرسة ، واهم اعلامها ، وأفكارها الرئيسية . والكتاب وثيقة هامة ، لأن ماكس هوركهايمر قام بتقديمه ، وهو من ابرز مؤسسيها ، وهذا يعنى أعتماده ما جاء فيه من الناحية التوثيقية ، لاسيما ان كثيرا من اعضاء المدرسة تثار حولهم علامات استفهام عديدة ، نتيجة لانحدارهم من اصل يهودى ، رغم تفكيرهم العلمانى وانتمائهم لليبرالية الالمانية ، لكن شعورهم بالاضطهاد عميق العداء لديهم ضد النازية .

ويتكون الكتاب من مقدمة وثمانية فصول ، قدم فى الفصل الأول دراسة عن كيفية نشاة معهد العلوم الاجتماعية فى جامعة فرانكفورت ، وعرض للسنوات الأولى فى بداية نشاط المعهد ، ثم قدم فى الفصل الثانى الأصول التكوينية للنظرية النقدية فى تاريخ الفكر الفلسفى ، وكيف انهم استفادوا من تاريخ النقد فى الفكر الفلسفى لاسيما لدى كانط ، ونيتشه . وفى الفصل الثالث يقدم المؤلف اجابة على سؤال : كيف استفادوا من التحليل النفسى فى بحوثهم الاجتماعية والفلسفية ، وفى الفصل الرابع يقدم تحليلا للدراسات الأولى للمعهد عن السلطة . وفى الفصل الخامس يعرض لوجهة نظر المعهد لظاهرة النازية ، التى اضطرت أعضاء المعهد الى الهجرة من المانيا ، وفى الفصل السادس يقدم المؤلف فصلا هاما عن النظرية الجمالية ونقد ثقافة الجماهير ، أو ثقافة رجل الشارع ، Mass Culture ، وفى الفصل السابع يبرز المؤلف نزول أعضاء المعهد للعمل الميدانى لاختبار تحليلاتهم النظرية — ابتداء من عام ١٩٤٤ ، وفى الفصل الثامن : نحو فلسفة التاريخ ، نقد التنوير . وكما هو واضح من استعراض عناوين الكتاب ،

فهو هام للغاية ، ولاسيما ان به ببليوجرافية وافية لأعمال مدرسة فرانكفورت وما كتب عنهم .

— بيير زيما : النقد الاجتماعي لنحو علم اجتماع للنص الأدبي ، ترجمة : عايدة لطفى . مراجعة : د . أمينة رشيد ، د . سيد البحراوى ، دار الفكر ، الطبعة الأولى — القاهرة ١٩٩١ .

٢ — رمضان بسطاويسى : الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية . مجلة الف . الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، العدد العاشر ١٩٩٠ ، ص ١١٠ — ١٣٣ . ولم أكرر هذا البحث هنا ، لأن هدفه كان التعريف وتقديم فكر أدورنو .

٣ — رمضان بسطاويسى : علم الجمال لدى جورج لوكاتش .

الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ١٦٣ وما بعدها .

٤ — انظر فى تفصيل ذلك الدراسة الهامة التى قدمها كارل مانهايم : الايديولوجيا والطوبائية ، ترجمة د . عبد الجليل الطاهر — مطبعة الارشاد — جامعة بغداد ١٩٦٨ ، وكذلك دراسة كارل بوبر : بؤس الايديولوجيا ، نقد مبدأ الأنماط فى التطور التاريخى ترجمة عبد الحميد صبره . دار الساقى بيروت ١٩٩٢

٥ — هربرت ماركيوز : البعد الجمالى نحو نقد للنظرية الجمالية الماركسية ، ترجمة جورج طرابيشى ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٢ ص ٨ .

٦ — راضى حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر — دائرة الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ ص ١٠٨ .

7 - Dane Laing : The Marxist Theaory of Art, Humanities Press, New Jersey, 1978 P, 35.

8 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of fine Art, Trans.by, T. M. Knox, Two Volumes, Ox-ford University Press, 1975 P, 881 socand Vol,

٩ — هنرى ارفون : الجمالية الماركسية : ترجمة جهاد نعمان ، منشورات عديدات ، بيروت — باريس ١٩٨٢ ص ٢٥ .

١٠ — فيصل دراج : دلالات العلاقة الروائية .
مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ١٩٩٢ ص ٨٠ .
وانظر له ايضا : الانعكاس والانعكاس الادبى . مجلة الف ، العدد العاشر ١٩٩٠ — ص ٣٠ .

١١ — تلعب المتخيلة دوراً هاماً الى اقصى حد فى البنية العقلية ، فهى تربط اعمق طبقات اللاشعور بأعلى نتاجات الشعور بالفن ، والحلم بالواقع ، وهى تحرس نماذج النوع ، والافكار الخالدة ، ولكن المكبوتة للذاكرة الفردية والجمعية والصور المكبوتة للحرية . انظر لمزيد من التفاصيل حول العلاقة بين الغرائز الجنسية والتخيل من جهة وبين غرائز الانا وفعاليات الشعور من جهة ثانية كتاب هربرت ماركيوز : الحب والحضارة ، ترجمة مطاع صفدى ، دار الآداب بيروت ١٩٧٠ ص ١٨٥ .

١٢ — يرى يونغ ان التخييل يتجسد بصورة لا تمايز فيها مع جميع الوظائف العقلية الاخرى ، وهو الفعالية المبدعة التى تصدر عنها الأجوبة على جميع المشكلات التى يمكننا ان نحلها . وهو مصدر جميع الامكانيات التى يؤلف فيها كلا من العالم الداخلى والعالم الخارجى وحدة حية كجميع المتناقضات النفسية الاخرى ولقد كان التخيل يقيم دائما جسراً صغيرا ما بين المتطلبات المتعارضة للذات والموضوع وما بين التعبير الخارجى والداخلى .

١٣ — أهتمت النظرية النقدية باستطيقا فرويد ، وتحليلها لهذه الاستطيقا التى تظهر بشكل واضح لدى سوزان لانجر فى كتابها Feeling and Form الشعور والشكل (١٩٥٣) .

14 - Adorno : Aesthetic Theaory, P, 373.

١٥ — هربرت ماركيوز : الحب والحضارة ص ٢١٧ .

16 - Adorno and Horkhimer : Dialectic of enlightenment, P, 40.

17 - A, Hofstadter and R, Kuhns : (ed.) : Philosophies of Art and Beauty, The University of Chicago Press, 1976, P, Vix.

18 - Kant : Critique of Judgment, Trans - from German by J,H, Bernard, London 1914, Pargraph No, 59.

١٩ـ نوكس : النظريات الجمالية لدى كـانط ، وهيجـل وشوبنهاور ، ترجمـة وتعليق وتقـديم د. محمد شفيق شـيا . منشورات بحسون الثقافية ، بيروت ط ١ ، ١٩٨٥ ص٣٤ .

٢٠ـ د. أمـيرة حلمى مطـر : مقدمة فى عـلم الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيـع ١٩٧٦ ، القاهـرة ص ٧٦ ـ ٧٧ .

21 - Friedrich Schiller : On the Aesthetic education of man; in Aseries of letters translated with An introductien by : Reginal d, Senell, New Haven, yale University Press, 1954, P, 97.

٢٢ـ هـربرت ماركيـوز : الحـب والحضـارة ، ص ٢٢٥ .

23 - F, Schiller : on the Aesthetic educatien, P, 129.

الفصل الثانى

فلسفة أدورنو النقدية

- جدل التنوير .
- نقد العقل التماثلى : نقد فلسفة الهوية .
- نقد الوضعية : نقد العقل الاداتى .
- جدليات السلب : العقل والهيمنة .
- موقع النظرية الجمالية من مشروع ادورنو الفلسفى .

ارتبط المشروع الفلسفي لتيودور أدورنــو(١) بالمشروع الجمــالي ، بل تعد نظريته الجمالية ، تطبيقــاً لكثيــر من رؤاه الفلسفية التي تكونت لديه عــلى مرحــلتين ، المرحــلة الأولى التي اشــترك فيهــا مــع هوركهايمر في تقــديم دراســات تقــدم نقــداً للفــكر الفلسفي ، السابق عليهمــا والمعــاصر لهمــا ، ممــا مكنهمــا بعــد ذلك من تقــديم الصيغة الفلسفية المقترحة لمدرســة فرانكفورت ، وتبلورت النظــرية النقدية كاتجاه فلسفي معــاصر ، فقــدما نقــداً للعقــل التماثلي ، كمــا يتمثل في فلسفة الهــوية عند هيجــل ، والعقــل الأداتي كمــا يتمثــل في الفلسفة الوضعية ، ونقــد أشكال السلطة المعــاصرة ، تهيمــن عــلى الأفــراد والجماعات ، وتكشف عن مراكــز الاستقطاب الخفيــة للتسلط والسيطرة ، وهــذه الممارسة النقــدية هي التي ساهمت في انجــاز المرحــلة الثانية من فلسفة أدورنــو التي قــدم فيهــا كتــابه « جــدل السلب » ، وساهمت أيضــاً في انجــاز المرحــلة الثالثة التي قــدم فيهــا كتــابه « النظرية الجمالية » .

ولا يمكن فهــم فلســفة أدورنــو دون الاشــارة الى المفاهيم العــامة التي تحــكم مدرســة فرانكفورت ، فحين عــاد أدورنــو الى المــانيا عــام ١٩٥٠ ، تابــع العمــل العــلمي للمدرســة ، وعقــد ندوات دراســية عن « هيجــل » . وانضم في ذلك الوقت ـ يورجين هابرماس الى مساعدي أدورنــو ، بالاضافة الى جــان بياجيه ـ وكانت العقــود الأولى من تاريخ مدرســة فرانكفورت تحــت قيــادة هوركهايمر (١٨٩٥ ـ ١٩٧٣) الذي ابــرز الطــابع الماركسي الفرويدي في أعمــال المدرسة ، بالاضافة للتوجه النقــدي الراديكالي ، ولكن هــذا الطــرح لــم يلــزم كــل الأعضــاء ، في البحــوث والدراسات ، ممــا ســاهم في خــلق تعــددية نسبية داخــل المدرســة ، وهــذا يرجــع الى تمــايز هوركهايمر وأدورنــو ، رغــم اتفاقهما حــول مبــادىء النظــرية النقــدية وأهدافها ، فلقــد تحــول هوركهايمر من ممثــل لاتجــاه اجتماعي علمي تقدمي الى ناقــد راديكالي للنظــم الليبرالية المثقــلة بالبيروقراطية ويــرى أنهــا تتجــه بالحضــارة المعاصرة الى اخفــاق ضــخم تحت لــواء الرأسمالية ، أمــا أدورنــو ، فقد بــدأ من حيث انتهى هوركهايمر ، فقــد انطلق من الفلسفة التاريخية لغرض الاخفاق الحضاري المغــربي ، الذي كــان من نتائجه ظواهــر مثــل العداء للسامية(٢) ، وينتقــد أدورنــو هــذا العــداء ، لأنــه يهــودي أولا ، ولأنه

ينتمى للنخبــة اليسارية الالمانية ، التى كانت تلاقى الاضطهاد ثانيــا ، ولهذا تحــول لطــرح تساؤلات ذات طــابع وجودى حــول فلسفة الهــوية او العقــل التماثلى ، واقترب بهــذا الفــكر من ارنست بلــوخ(٣) ، ووالتــر بنيــامين ، وقــاده هــذا الى نشــر عــدة دراسات هــامة مثــل (جــدل السلب) و (النظــرية الجمالية) . واهتــم فى كــلا الكتابين بطرح تســاؤل : هــل يمكن اكتشاف « حقيقة موضوعية » فى ظــل « موضوعية التعميــة » او المغالطة ، التى تمارسها المنــاهج المعاصرة ، التى تغفــل دور الوسائط المــادية ، والوظيفية الاجتماعية ، وغــير ذلك فى مجــال الاعمال الفنيــة ؟ وقــد استفاد ادورنــو من والتــر بنيامين(٤) فى تطبيقاته العملية التى قدمها فى اعمــاله ، وتبنى كثــير من افكاره بهــذا الصــدد .

وقد حاول ادورنو فى كتابه (جدل التنوير Dialectic of Enlightenment) بالاشتراك مع هوركهايمر أن يحــدد سمات وخصائص العقــل الحــديث والمعاصر ، والكتــاب يعبــر عن صــور العقــل المختلفة داخــل الحضارة الغربية(٥) ، فيهاجم ادورنــو احــد أشكال العقــل المعــاصر ، السائدة فى اوروبــا ، ويبــرز الصراع الداخلى بين الثقافــات الأوروبية ، عن طريق مهاجمة التعــارض بين الغــرب المستنير والمــانيا التى تبــدو لدى البعض غــير مستنيرة ، نتيجــة لوصــول النــازية الى الحــكم ، ممــا حــدا بجــورج لوكاتش Lukach الى تصوير التطور الثقافى الالمــانى باعتباره تطــوراً مستمرا نحــو الأسوا ، لانــه يتــم تدمير العقل بصورة تدريجية ، اثنــاء الحــكم النــازى ، ممــا ادى لذيوع هــذا الراى لدى الحلفــاء كأداة ضــد دول المحــور (التى يتزعمها النــازى)(٦) وهــذا الكتــاب ــ جــدل التنــوير ــ قــد مكن أدورنــو من ادراك جدليات التطــور الثقافى الغربى ، على نحــو أتــاح لــه رؤية كــانط وهيجــل بوصفهم مطورين لهذا التاريخ الثقــافى ، على عكس ما كــان سائداً فى تلك الفتــرة .

ولابــد أن نشــير الى أن كلمــة الجــدل Dialectic فى كتابهمــا : جــدل التنوير ، لا تستخدم بالمعنى الهيجلى ، ولكن أدورنــو وهوركهايمر يريدان بهــا لفت الانتبــاه الى الجــوانب المتباينة للطــابع العقلى والتنويرى والنقــدى فى الفــكر الفلسفى فى عصرنا الراهــن . فقــد تــم الربط بين العقلانية والتقــدم ، ممــا ادى لاتخــاذ العقــل موجهــا لــه فى كــل خطــواته ، أمــلا فى تحقيق التقــدم فى العــلوم الطبيعية ، ولاكتشــاف

التكنولوجيا ، فأصبح العقل اداة ، للتحكم في الطبيعة والبشر ، والعلاقات القائمة بينهما لتحقيق هذا التقدم المزعوم(٧) .

وقد ربط أدورنو — بشكل تحليلى — بين مختلف اشكال التحكم والسيطرة فى العصر الجديد ، مثل سيطرة الانسان على ذاته ، والتحكم فى البشر (عن طريق اجهزة الاتصال) والسيطرة على الطبيعة ، كل هذه عمليات مترابطة ، لأن قدرات وامكانيات التحكم بالطبيعة مصحوبة — فى رأيه — بالاضعاف من شدة اهتمام الانسان بحياته الداخلية والوجدانية والروحية(٨) ومع ذلك يبقى — في النهاية — الدافع الأساسى الذى تنطلق منه كل تصرفات الفرد وهو دافع الحفاظ على الذات . ولكن — وهذه جدلية الحداثة — فإن الذات تفهم هنا بالمعنى البيولوجى البحت ، ولا تفهم فى الاطار المتعدد الأبعاد للانسان .

— جدل التنوير :

وقد بحث أدورنو وهوركهايمر مصائر العقلانية فى عصرنا الراهن ، وامكانياتها للتحرر ، رغم مشكلاتها الضخمة ، وذلك بنقد العقل ذاته ، وقد توصلا الى حكم يتضح من خلال مسألتين :

١ — إن الأسطورة هى صورة من صور تعقيل الواقع ، فقد اوضحا ان الجماعات البشرية — فيما قبل التاريخ — حاولت التخلص من تحكم الطبيعة والظروف الطبيعية المحيطة بها ، أو تعويض ذلك عن طريق « سجن » الاحداث المهددة للجماعات البشرية فى تعبيرات ومصطلحات ، وقد أدى هذا الى ضياع أو افتقاد الوحدة المرئية بين الصورة الظاهرة والمصطلح او الكلمة المفردة المعبر عنها . وفى الوقت نفسه ، فإن الانسان الأول القادر على « الاصطلاح » أو التعبير ، اتخذ من الطبيعة موضوعاً ، بأن جعلها اداة او وسيلة لإغراضه ، ولهذا يرى أدورنو فى الأسطورة اعادة تشكيل الطبيعة وفقاً لرؤية الانسان . فالأسطورة هى اضفاء الطابع العقلى على الطبيعة ، وتنطوى على التنوير لدى الانسان الأول

٢ ـ وقد استمر الانسان المعاصر على نفس منوال الانسان الأول ، فى اضفاء الطابع العقلى على كل الأشياء ، حتى ان التعقل المعاصر أو التنويرية المعاصرة تتجه لتكون اسطورة من جديد ، ذلك لأن العقل التنويرى تعامل مع هذه الأسطورية (المؤسسة التى تحكم العقل ، وتتخذه أداة لتحقيق مصالحها) فتبنى مفاهيمها ، بدلا من تأملها وتحليلها ونقدها . فبدلا من ان ينقد العقل ذاته ، يتحول لأسطورة ، ويمضى فى عملية عقلنة لكل المجالات الحياتية(٩) .

وأصبحت عمليات التقدم الانسانى مرتبطة باستخدام مزيدا من القدرة على التحكم والتسلط باستخدام العقل الأداتى .

وما يقابله من ارغام للطبيعة ، حتى لو ادى الأمر الى مزيد من تعقد المشكلات وتعميقها ، وبذلك يصبح التعقل التنويرى أسطورية .

وينبغى أن نؤكد هنا أن جدليات التعقل هذه ، لا يمكن الخروج عليها من خلال الجهد الفردى او الجماعى ، إذ ليس الحل فى الخروج على العقل ، والوقوع فى اللاعقلانية ، او ازالة العقل ، بل فى مزيد من العقلانية ، أى فى أن يتعقل العقل ذاته ، وقد إتفق هربرت ماركيوز وهوركهايمر مع ادورنو فى هذا .

وهذا الحل الذى يطرحه ادورنو يجعله يقف فى موقف وسط بين العقل المطلق (هيجل) ، والعقل الاجتماعى (ماركس) ، ولكن هذا لا يعنى التوفيق بينهما ، إنما هو ينحاز للشروط المادية التى تنتج الواقع الانسانى ، فهو يعطى أولوية للحس على العقل ، دون أن يعنى ذلك ضياع اللحظة الجدلية فى التفكير الفلسفى المتعقل لتلك العمليات . وقد حاول أدورنو تطبيق هذا المنهج فى مجال نظرية الفن ، حين ربط بين فرويد وماركس فى نظرته للموسيقى فى دراسته التى ظهرت عام ١٩٣٢ بعنوان : فى الموقع الاجتماعى للموسيقى .

وقد بدأ لأدورنو ان عملية تكون الفرد المستقل هى عملية تاريخية تقويمية لا يمكن التخلى عنها او نفيها ، ولكن ظهور (الفرد الحديث) يعنى صعود الاحتكار ، وبلوغ المجتمع الأستهلاكى للذروة والتدمير الذاتى للثقافة ، مما ادى لفرض الوصاية من جديد على

الذات المستقلة . فالعصور الجديثة ادت الى سيادة العقل الأداتى ، بما يعنيه ذلك من انتاج جماعى ، واعدام جماعى ، وقد قاد هذا الفهم المتشائم لعملية التقدم كلا من ادورنو وهوركهايمر وبنيامين الى التخلى عن مصطلح التقدم الذى يشير مشكلات عديدة فى المجتمع الشيوعى الذى افرز التجربة الستالينية ، والمجتمع الألمانى الذى شهد سقوط الديمقراطية عام ١٩٣٣ ، مما حدا بهم الى اعادة النظر بالنظرية التاريخية الماركسية ، وتبينن الجوانب المظلمة فى الرأسمالية والبيروقراطية المعاصرة .

وقد عبر ادورنو عن هذا فى الدراسة التى اعدها عن التسلطية التى سادت العصر الجديث(١٠) . لأن مقاومة النزعات اللاعقلانية فى المجتمع تكون عن طريق مزيد من العقلانية ، لاسيما فى مرحلة النازية التى حاولت ان تستبدل الصراع الطبقى بالصراع العرقى ، الذى يتطلب ان يكون الانسان آليا ، فيصدق ما يطرح ، دون محاولة لنقد كل اشكال السيطرة ، التى اصبحت تتبدى فى مختلف الأشكال الحياتية فى العصر الحديث .

ويرى ادورنو ان فلسفة التنوير التى كان هدفها يتمثل فى تحرير الانسان ، انقلبت من خلال مسار هذه الفلسفة فى العصر الراهن الى هدف مضاد لذلك تماما ، إذ كرست العبودية القديمة للانسان الأول ، الذى كان تابعا للطبيعة ، فأصبح اليوم تابعا للمجتمع المعاصر ، واستمرت بالتالى علاقات القوى المبنية على الخضوع ، وابعاد الحرية كموضوع فلسفى للنقد الجذرى فى المجتمعات المعاصرة ، وهكذا يتبين لنا ان ادورنو فى نقده لعصر التنوير لم يكن يقصد ذلك العصر فى ذاته ، وإنما ليوصل رؤيته النقدية للمجتمع المعاصر ، فنتائج التنوير فى الزمن المعاصر ، ادت الى اختفاء دور العقل من نقد الواقع ، وسلب طابع المعقولية الذى يضفيها على الأشياء ، لأن فلسفة التنوير فى تجلياتها المعاصرة ، وإن ادعت انها تسعى الى تحرير الانسان من عبودية الخوف والأساطير ، وادخلت العقل كصيغة منهجية للتعامل مع الطبيعة والتاريخ ، فإنها فى ظل المجتمع الراهن ، استسلمت لأساطير من نوع جديد ، مثل اسطورة التكنولوجيا ، والسلطة ، والتسليح ، وانتاج الأدوات وصيغة الكم التى لا تترك اى مساحة للانسان للانعكاس الذاتى لكى ينتقد المجتمع ، وينتقد نفسه .

إن فلسفة التنوير لم تساعد في انتاج الشروط الاجتماعية التي تتيح للانسان النقد والسلب ، بل ابعدت جدليات السلب من داخل العقل واللغة ، حين سادت الفلسفة الوضعية والتحليلية في صياغة القضايا الراهنة ، فلم يعد للانسان سوى هذا البعد الجزئي في تعامله مع الأشياء والكلمات ، وحرص على التطابق معها ، دون ان تقدم رؤية شمولية ، تتجاوز به البعد الواحد للأشياء ، وقد ساهم هذا في تحويل اللغة الى مجرد اداة في يد قوى السلطة ونتيجة لهذا فلابد من تاريخ نقدى لعقل عصر التنوير (لابد أن نشير هنا الى ان مفهوم التنوير لدى أدورنو لا يقتصر على فلاسفة القرن الثامن عشر فقط ، وإنما يتسع ليشمل كل فكر يسعى لتحرير الأفراد والمؤسسات القائمة في المجتمع) وكل نتاجات العقل لها تاريخ ، سواء ما يتصل منها بالعلم ، أو الفلسفة ، فيمكن تقديم تاريخاً نقدياً لمسار العقل في العلوم الطبيعية ، او العلوم الانسانية ، ولكن هنالك تاريخ آخر ، يشير اليه أدورنو هو تاريخ جدليات الانعكاس الذاتي للعقل ، تاريخ العقل الخاص حين ينقسم ويزدوج على ذاته ، فنجد العقل الموضوعي الذي يعمل على رصد نظام العالم داخل نسق له غائية محددة ، وينطوى بالتالي على بعد معرفي وانطولوجي ورؤية للعالم والناس والعلاقات ، ونجد ايضا العقل الذاتي ، الذي يخدم تطلعات الانسانية في ادراكها لغاياتها وأهدافها ، فالفرد يسعى الى الاحتفاظ بذاته ، وعدم الذوبان في البعد الجزئي الذي يطبع كل شيء بسماته في المجتمع المعاصر ، والعقل يوفر للانسان شروط المحافظة على هذه الذات ، التي يكتفي المجتمع بالمحافظة عليها من الناحية البيولوجية فحسب ، ويتجاهل عن عمد الأبعاد الداخلية للانسان ، لانه يريد نفيها .. ومن ثم ينشأ التعارض بين العقل الموضوعي ، الذي يهدف الى المنفعة ، ويضع منطقا لها وبين العقل الذاتي ، الذي يكشف عن السلطة الرمزية للأشياء والأدوات والعلاقات ويسعى لتغيير .. ولكن الغلبة تحققت للعقل الموضوعي ، نتيجة لسيادة منطق القيمة التبادلية للأفكار وسيادة سلطة الاستهلاك ، مما ادى لانخراط العقل في صيرورة الانتاج ، واصبح الفكر خاضعا لمعايير الصناعة ، ولذلك تتحول اللغة الى شعار ، مرتبطة بمنظومة خاصة لانتاج الاتصال ، واصبحت الفلسفة تابعة ، والانسان يلهث وراء المعلومات والتكنولوجيا ، والاتصال ، لأنها لغة العصر ، وهذه الحالة يطلق عليها أدورنو عقلانية من

نوع خاص ، تهدف الى تكريس لا عقلانية من نوع جديد ، تستهدف سيطرة الانسان على الطبيعة ، وتأسيس نظام اجتماعى وسياسى يسيطر على الانسان ، ولهذا — فى ظل هذا النظام الذى يبدو عقلانياً — تصبح المعرفة سلطة ، فى يد مالكى وسائل السيطرة ، والمعرفة هنا ليست هى المعلومات فحسب ، وإنما هى التقنية والتكنولوچيا التى لا تسعى لخلق مفاهيم وصور وإنما تريد إستغلال عمل الآخرين .. وغرس التبعية لديهم نحو السلطة السائدة .

ويريد ادورنو لفكر التنوير ، ان يستعيد دوره فى تحرير الانسان من الأساطير الخرافية ، القديمة ، والمعاصرة ، ويدفع الانسان الى مبادرة الفعل الحر التى تساعده فى خلق الشروط التى تنمى طاقاته بمختلف ابعادها ، وتحقيق رغباته .

نقد العقل التماثلى « فلسفة الهوية » :

اهتم ادورنو بنقد العقل التماثلى ، أو نظرية الهوية ، التى ترى أن هناك تماثلا بين الذات والموضوع أو تطابق بينهما ، والتى اعطاها هيجل مشروعيتها الفلسفية ، وقد سبق لهوركهايمر أن قدم نقداً لفلسفة هيجل ، فبين أن المثالية الألمانية ، من كانط الى هيجل ، حاولت تصوير « الحقيقة » على انها وحدة الذات والموضوع ، فالهوية — هى النظام الفلسفى الموحدة للعالم ، وهى البنية المنطقية للميتافيزيقا التى يقدمها هيجل حول هوية الواقعى مع العقلى — وهذا لكى تكتشف النظرية النقدية للاعقلانى فى العالم ، وتدرك لاعقلانية التاريخ ، ورفضها لفلسفة الهوية ، لا يعنى الاعتراف بالنظرة الوضعية المحضة للعالم ، بل هى تنقدها أيضا ، ولكنها تأسيس فلسفى لرفض الأيديولوچيا التى نفترض وجود تماثل وهوية بين الذات والموضوع .

وقد حاول هربرت ماركيوز تفسير فلسفة هيجل من خلال فكرة السلب او النفى ، بدلا من مفهوم الهوية ، وذلك لاقامة مفهوم

الحياة الانطولوجى كأساس أصيل لانطولوجيا هيجل ، ولذلك لم يوجه نقده بشكل مباشر الى العقل التماثلى عند هيجل ، ولم ير فيه سمة جوهرية ، على النحو الذى تجسده فكرة النفى فى الجدل الهيجلى .

ولكن ادورنو فى كتابه « جدل السلب » يجعل من اهداف كتابه تقويض المماثلة بين الحقيقة والكلية ، فهو يرى أن نظرية الهوية او التماثل لدى هيجل تفترض وجود ترابط منطقى بين الذات والموضوع ، بينما هناك استقلال نسبى او لا تماثل بينهما ، فالذات تمتلك لا تناهيها الخاص ، كذلك هنالك مناطق لا معقولة فى الموضوع بالنسبة للذات ، وبالتالى يقترح ادورنو منطقا للتفكك ، بدلا من الترتيب التماثلى ، وذلك من خلال جدل السلب .

ورغم أن جدل السلب يخرج من داخل فلسفة الهوية ويحاول تجاوزه عن طريق السلب ايضا(١١) فالذات الانسانية ليست فى حالة تطابق مع الموضوع ، فهى تخالف الموضوع ، حين تخرج عن الواقعى ، وتمارس قدرتها على دراسة وهمها الخاص ، فالوعى يمكن أن يتخذ من أفكار الأنا موضوعا للتفكير ، وليس موضوعات الوعى هى الواقع دائما ، وإنما هى لا تتماثل وقد استفاد ادورنو هنا من هيجل ، وهوسرل بشكل خاص ، فلقد استفاد من مفهوم السلب أو النفى فى الجدل الهيجلى ، واستخدمه فى تقويض نظرية الهوية ، وهذا يعنى أن مبدأ « اللاتماثل » قد خرج من داخل الهوية(١٢) ، واستفاد من هوسرل حول علاقة الذات بالموضوع ، وطبيعة هذه العلاقة ، التى تجعل العلاقة تتحرك فى صيرورة من مفهوم التماثل الى مفهوم عدم التماثل ، فالواقع يتغير ويتشكل فى اشكال عديدة ، والذات تقوم بعملية نفى مستمرة لمفاهيمها عن العالم ، ولهذا فإن فاعلية الذات تتمثل فى نقد تصوراتها عن الموضوع ، ونقد الموضوع ذاته ، وقد ادى هذا الى تخلص الفكر من وهم ادراك الواقع بكونه كليا ، لأن هذا يعنى تحويل الموضوع أو الواقعى الى كتلة كلية صماء ، لكى يتسنى التعامل معها وفق منطق الهوية ، أى الاحالة للذات ، لأنه يتماثل معها ، وبالتالى اغفال الفروق النوعية واللاتماثل بين الذات والموضوع .

ولكن إذا كان ادورنو ، أو النظرية النقدية أيضاً ، يرفض فلسفة الهوية ، أو المماثلة بين الواقعى والعقلى ، فإن هذا لا يعنى تبنى موقف اللاعقلى ، كمضاد لعقلانية هيجل ، وإنما هو يرى رفض العقل ، يتأتى من نقد العقل لذاتيته ، وحدوده فى الواقع والتاريخ ، وقد بدأت هذه الفكرة — فى تاريخ الفكر الفلسفى — لدى كيركجارد الذى اعد ادورنو اطروحته عنه ، الذى قدم نقداً فلسفياً لمفهوم الهوية ، والتطابق الذى اقامه هيجل بين الداخل والخارج والواقعى والعقلى ، وقد حاول ادورنو تطوير افكار كيركجارد فى هذا ، لكنه فى نقده للعقل التماثلى عند هيجل لم يدفعه هذا الى اتخاذ موقف لا عقلانى ، وإنما دفعه هذا لمزيد من العقلانية ، والكشف عن عقلانية مغايرة ، تدرك التفكك والإختلاف ، بدلا من رده الى التماثل (وهذا يستدعى الاشارة لمفهوم العقلانية لدى النظرية النقدية بشكل عام ، وادورنو بشكل خاص) [انظر الهامش رقم ١٣] ، وادراك ان العناصر غير المتماثلة فى الواقع ، وغير المتطابقة مع الذات ، هى سلب لمفهومها الثنائية عن الواقع ، ونفياً لواقع راهن متعين فى ظروف محددة . فادورنو لم يقع فيما وقع فيه كيركجارد ، وإنما تجاوز هذا الى دائرة أعمق ، تجسيد اللاتماثل ، وهى دائرة الجمالية ، التى لا تسعى الى تصوير ما ينبغى أن يكون ، فيقع فى معيارية اخلاقية ، وإنما تقدم الخبرة الحسية بما هى موجود مباشرة ، بل قدم أدورنو نقدا للحل الذى يقترحه كيركجارد فى نقده لنظرية الهوية عند هيجل ، فالبديل الكيركجاردى يقدم حلا ذاتياً ، وبالتالى يعاد انتاج المثالية الهيجلية فى نوع من انطولوجيا الذات العينية ، وهذا لا يجعلنا نتجاوز عن الصيرورة الزمانية ، وتتقلص النزعة التاريخية الى امكانية مجردة للوجود فى الزمن . فادورنو لا يعود الى الفرد كرد فعل لرفضه لمبدأ الكلى ، كما فعل كيركجارد ، وإنما يركز على فكرة التوسط فى المنطق الهيجلى ، التى تقوم بدور جوهرى لسلب الفردى والكلى فى تطابقهما المحض ، ذلك لأن الوقوف عند الفردى هو موقف لا عقلانى ، فى مقابل الكلي العقلانى الذى يهيمن على كل شىء . وهنا استفاد ادورنو من هوسرل بشكل مباشر ، فى حل هذه الاشكالية ، من ضرورة عقلنة العقل ، أو نقدنا لمفهوم العقل السائد الذى يتركز فى الكلية كمفهوم أولى للتماثل بين الذات والموضوع . وقد ساهمت فلسفة الحياة فى نقد فلسفة

الهوية ايضاً ، فقد ساهمت في ابراز طابع عقلانية الهوية ، فبينت ان التفكير يقتل الموضوع ، بشكل يكون العقل معه قاتلا للحياة ، وبينت ان البنيات الموجودة في الاشياء لا تنتج عن الذات الانسانية التي تفكر وتراقب ، بل هي موجودة موضوعياً ، ولكن فلسفات الحياة ، تضحي بالعقل الذي يقتل الحياة ، فتصير فلسفة العقلانية ، فتقع في المباشرة ، وهذا ما يرفضه ادورنو ايضاً(١٤) .

فادورنو ، وهوركهايمر ، ليسا ضد كل عقلانية ، وانما هما ضد عقلانية الهوية ، التي تفترض ثنائية ، مضمرة ، بين الذات والموضوع ، وضد العقلانية التي تتأسس على واحدية « الهوية / الحياة » ، فالنظرية النقدية ضد اخذ اشكال العقل ، الذي بدأ بالظهور في تاريخ الفكر الفلسفي على يد ديكارت ، وقسم العالم الى مجالين مستقلين ، هما الجوهر المفكر ، والجوهر الممتد ، وحاول الفكر الفلسفي بعد ذلك حل هذه الثنائية عن طريق القول بالتطابق بين الواقعي والعقلاني ، وقد حاول كانط قبل هيجل حل هذه الاشكالية ، بنقد العالم الذي يتأسس على الميتافيزيقا ، الذي عبر عن نفسه في النزعة الوضعية والبرجماتية ، التي حصرت العقل في نطاق ضيق ، وحولته الى مجرد آلة ، وبالتالي كان طبيعياً ان تدافع النظرية النقدية ضد هذا المصير الواقعي الذي حول العقل الى اداة لاحكام مزيد من السيطرة على الانسان(١٥) .

ونقد العقل لا يعني نقد المفاهيم والتصورات النظرية فحسب ، التي تتحول لأيديولوجيا لمراكز الاستقطاب ، وانما نقد هذه المفاهيم كما تتبدى في نقد السلطة والعائلة ، ونقد مفهوم الحرية البورجوازي ، ونقد النازية ، والكشف عن آليات السيطرة في الثقافة ، ونقد الدولة الحديثة التي تجسد العقلانية ، هذا الى جانب نقد الفكر الفلسفي ، وتحليل مكونات الحساسية الجمالية .

ـ نقد الوضعية :

يجئ نقد ادورنو للوضعية ضمن محاولته الكشف عن الابعاد الاجتماعية والسياسية للمناهج الفلسفية المعاصرة ، التي استفادت منها

العلوم الانسانية ، فلقد اختار ادورنو الوقوف مع فلسفة مارتن هيدجر ضد الوضعية التى تنسف الانطولوجيا ، وذلك لانهما ينتميان فعلا الى نفس السياق التاريخى ، وهيدجر يزود العالم التاريخى باساس انطولوجى ، من خلال مفهومه عن القلق الانسانى وفلسفة الفعل .

ويأتى نقد ادورنو للوضعية كنظام مفهومى للمعرفة ، لانه يشكل سلطة رمزية يرفعها المجتمع المعاصر ، ودور الفلسفة — عند ادورنو — هى إعادة النظر فى الموجود والمألوف ، ولا تفصل بين العلوم الاجتماعية والفلسفة ، واختلاف ادورنو مع الوضعية — التى يراها هوركهايمر التكنوقراط الفلسفية — ليس اختلافا حول حدود المجالات المعرفية ، أو على موقع العلم فى المجتمع المعاصر ، وانما هو اختلاف جوهرى فى الفهم لقضايا الواقع والمجتمع والحداثة ، وهو اختلاف بين منطق لا يعزل الظواهر الانسانية عن مكوناتها الداخلية والخارجية ، وبين منطق مكرس لحقل معرفى واحد ، وادورنو لا يفصل بين النظرية والممارسة ، بينما الوضعية تضيع منطقها لنظرية العلم ، ولا تتجاوز هذا لمحاولة تأويل الواقع ، ولا تتفاعل مع الأسئلة التى تثيرها العلوم الاجتماعية

وقد بين ادورنو فى « جدل السلب » ان المجتمع كلية لا يمكن ان يفهم إلا من خلال الفرد ، والفرد يتحدد وتتضح ملامحه من خلال المجتمع ، الذى يتجذر فى أعماق الفرد ، وبالتالى فان الفلسفات الوضعية لا يمكنها ان تدرك عناصر التوتر بين الفرد والمجتمع ، الذى عبر عن نفسه فى انهيار العقل وتحوله الى اسطورة بربرية معاصرة . وبالتالى فهان نقد الوضعية وفلسفة الهوية هو « نقد الفلسفة » ودورها فى الحياة المعاصرة(١٦) .

ويعمل التفكير هو فى حد ذاته سلب ، ومقاومة لكل ما يفرض على الانسان ، حتى قبل أن يتخذ أى مضمون خاص ، لانه يعنى ضمنيا التخلى عن الايديولوجيا التى تدفع بالتفكير الإنسانى نحو التزام معايير وضعية ، فى تناول قضايا واشكاليات الواقع . والتفكير السلبى الذى ينادى به ادورنو يسعى الى تجاوز عناصر الحاضر وما يفرزه من معطيات ، واستشراف ما وراء هذه الدائرة المثالثة

امامنا ، الى ماهو خفى ومكبوت ومقموع ، بفعل مراكز الاستقطاب التى تتخذ من الفكر سلطة رمزية ، وذلك لتجاوز الوضعية ولنتائج الحداثة(١٧) ، ولا يقف الأمر عند الفلسفة الوضعية ، وانما يتسع ليشمل نقد المادية الجدلية ، وممثلى الإتجاه الوجودى ، فالتفكير الفلسفى لديه هو « سلب » للمفهوم وللأنساق الفلسفية الجاهزة ، وللزمن المعاصر وللعقلانية التى تقترن دائما بالتكنولوجيا الناجمة عن التوسع فى استخدام الأدوات ، وللحداثة التى تربط نفسها بصورة المجتمع المعاصرة ، دون ان تتجاوزها ، فمفهوم جدل السلب عند ادورنو : هو النقد الذاتى الجذرى للعقلانية المعاصرة التى ترتبط بالتكنولوجيا وادوات الاتصال .

ونقد أدورنو للوضعية يأتى من تقيدها بالتجربة الى الحد الذى يجعلها تلتزم بالواقع فى صورته القائمة بالفعل ، دون ان تتطرق الى الامكانات التى قد تكون كامنة فى قلب هذا الواقع ، وبالتالى فهى تكريس لما هو قائم ، وعاجزة عن نقل ماهو ممكن الى مستوى الواقع الفعلى .

وقد قدم ادورنو نقده للوضعية فى كتابه جدل السلب فى الجزء الثانى : جدليات السلب : مفهوم ومقولات ، لنفى الصيغة الوضعية للفكر ، فالسلب لديه هو الوسيلة لاتخاذ موقف ايجابى من العالم المحيط بنا ، وقد ركز ادورنو — فى نقده للوضعية على وضعية القرن التاسع عشر ، والوضعية المعاصرة ، فالوضعية تريد أن ندرس المجتمع الانسانى على النحو الذى ندرس به العلوم الطبيعية ، ويبدو هذا الهدف مغريا لكل من يحرص على تقدم العلوم الانسانية ، لكن هذا النهج يعبر عن رغبة خفية الى الحيلولة دون وقوع اى تغيير ثورى فى نظام المجتمع ، لأن عالم الطبيعة لا يسعى الى تغيير الظواهر التى يبحثها ، بل يكتفى بتسجيل ماهو موجود امامه : فالوضعية تريد للفكر ان يحلل الظواهر الموجودة كأمر واقع ، لا سبيل للاعتراض عليه ، أما محاولات الثورة على هذا الواقع ، أو تغييره من جذوره فتوصف بأنها محاولات غير علمية ، وهو وصف لم يعد غريبا أمام سيادة النموذج الوحيد للعلم ، فى نظر الفلسفة الوضعية ، وهو نموذج العلم الطبيعى ، فيكشف بذلك عن الجوهر الذى يختفى وراء مظهر الوضعية التى تحتفى بالعلم ،

والتخيل عنصر غائب عن الوضعية ، لأنها تنطلق من الحاضر فحسب ، وتكوين صورة عن المستقبل لا تستمد كلها من الحاضر ، بل من التخييل ، وهو عنصر لا غنى عنه لأى محاولة تهدف الى تغيير الواقع الى الأفضل . أما الوضعية المنطقية المعاصرة ، وما يرتبط بها من فلسفات تحليلية لغوية متعددة ، فهى تركز بدورها على تحقيق الوضوح للفكر عن طريق الاستخدام الدقيق للألفاظ ، والتحليل التشريحى للقضايا اللغوية ، وهذا هو هدف وضعية القرن التاسع عشر ايضا ، لانه لابد عند الاهتمام المفرط بالتحليل اللفظى أن يوجد حاجز بين الفكر ، وبين الواقع ، ويثير أدورنو عدة أسئلة حول هدف الدقة والوضوح ؟ ، هل الهدف وضع قواعد لتقنين العقل الانسانى ، ولكى يفكر وفق طريقة واحدة ، تعبر عن تيم ماق الواقع ؟ ، وهل الهدف قصر مهمة الفلسفة على التحليل اللغوى ، دون تجاوز هذا لفهم الانسان لذاته وعوالمه ، ولممارسة جدليات الانعكاس الذاتى للوعى ، وبالتالى فالفلسفة عند أدورنو ، هى التى تثير الأسئلة ، حتى لو كانت تلك التى تخلو من الوضوح من أجل خوض اسئلة عن الحرية الانسانية ، والامكانيات التى يطرحها واقع المجتمع الانسانى فى عصر الاستهلاك .. لأن جوهر الفلسفة النقد ، وعدم عزل الفكر عن الواقع ، ولذلك فإن الفلسفة التحليلية لا تعترف بالعلو أو التجاوز .

ـ جدل السلب : العقل والهيمنة :

وقد ترتب على نقد أدورنو للفلسفات المعاصرة ، أن يطرح سؤاله عن الصيغة المقترحة حول علاقة الانسان بالواقع (٢٨) ، مادام ينقد فلسفات الهوية والحياة والوضعية ، رغم أن تبينه أنها قد ساعده فى تحديد موقفه فيما بعد ، من خلال هذا التحديد ، ولو وقفت نظرته عند هذا الحد ، لأصبح موقفه كانطيا ، الذى رفض العقلانية ، (التى ترد المعرفة الى العقل) ، ورفض التجريبية " التى ترى فى التجربة مصدر المعرفة " فهو يعيد صياغة القضية على نحو ، يكفل له تجاوز الكانطية ، إذ يرى أنه لا يمكن تقسيم العقلانية والتجريبية بمعزل عن النسق الأجتماعى ، وان هذا التقسيم ،

كيان مرتبطاً بتقسيم العمل في المجتمع الانساني ، مما يكشف عن وعي علمي مزيف بالنسبة لباقي الحياة الاجتماعية ، وزيف هذا الوعي يأتي من قبوله لهذا التقسيم .

ولكن الامر لا يقف عند تأسيس علم اجتماع المعرفة ، او ابراز الطابع الاجتماعي للفكر الانساني ، وتغيير الأخير وفقاً للوظيفة الاجتماعية التي يقوم بها ، وإنما يتم تجاوز هذا باتخاذ موقف نقدي ، تجاه المجتمع ، والدولة ، والفرد ، وقد حدد هذا وظيفة الفكر النقدي في تجاوز التعارض بين الفرد التلقائي والواعي لأهدافه ، وبين العلاقات الناجمة عن صيرورة العمل التي يعتمد عليها البناء الاجتماعي ، فلا يتعلق الأمر بتحليل الواقع الاجتماعي ، بل بالتفكير في هذا الواقع اللاانساني الذي يعيشه الفرد ولهذا كان بحث أدورنو عن شكل جديد من التفكير الفلسفي ، فلا يكتفي بأن يلعب الدور الذي يتطلبه النسق الاجتماعي القائم ، وهذا يتم عن طريق « فكرة التجاوز » الذي يستوعب البنى الآنية للعقل الانساني ، ويحل فكرة التنظيم الاجتماعي الذي يوافق العقل ومصالح الجماعات ، فتستمد شرعيتها في الكشف عن الوجه الخفي والممنوع من الواقع (١٨) ، من أجل تغيير كلي للمجتمع ، وهذا ما تستمد منه طاقتها الخاصة ، ولهذا فالمنهج الفلسفي في جوهره لدى أدورنو هو معارضة الواقع ، وتعزيز الصراعات التي تكشف عن اغتراب الانسان وتشيؤه ، ولذلك فهي تركز على كشف هذا التطابق الخادع ، والاهتمام بالوسائط التي تساعدنا في نقد العقل باستمرار خلال المراحل التاريخية ، والفكر هو مضمون تاريخي ، وهذا جعل أدورنو يركز على أربع نقاط تميز منهجه الفلسفي :

- **العقلانية** : وهي نقد العقل لذاته دائماً ، من موقع مستقل ، وهذا لا يتأتى إلا باستبعاد مؤسستين هما : الدولة والحزب لأن الدولة والحزب كلاهما يستخدم العقل الاداتي ، ويستبعد العقلانية في مفهومها الشامل .

- **السلب** : فالفلسفة لديه هي تفكير بالسلب ، وتستمد شرعيتها من سلب الواقع لثباته ، واعادة انتاجه ، وهذا السلب يحدد الوظيفة الجوهرية للفلسفة التي تطرح المسألة دائماً ، تنبغي من

خلالها للتحرر الانسانى فى كل ابعاده الجسدية والسياسية والاجتماعية والفكرية .

- **الوسائط** : إن نقد المجتمع ، لا يعنى نقد المفاهيم التى يرتكز إليها هذا المجتمع فحسب ، وانما تعنى - أيضاً - نقد الوسائط الثقافية التى تعبر عن صيرورة الحياة اليومية ، فليس هنالك فصل بين صورة الفكر ووسائطه .

- **المادية** : استفاد ادورنو من الماركسية ، فى تحليل الطابع الاجتماعى للفكر ، وكل فكر هو واقعة تاريخية ايضاً ، ولكنه لا يقف مع الماركسية تماماً ، وانما يعيد نقدها من الداخل ، وكل واقعة مادية في الواقع الاجتماعي تشير إلى عناصر فكرية ايضاً .

وهذه النقاط تجتمع فى اعادة بناء الموضوعية ذات الطابع النقدى ، من خلال الالتقاء مع الموضوعية الاجتماعية عن طريق العلم ، ومادية التحليل النقدى الذى يقدمه ادورنو هو رد فعل تجاه ميتافيزيقا هيدجر والهيمنة الفلسفية للوجودية الالمانية التى مثلها بوبر وياسبرز ، اللذان نقدهما فى جدل السلب ، واستند فى نقده الى ان المنظور الفلسفى للوجودية قد امسى رؤية ايديولوجية غامضة ، فهى لا تمارس اية فاعلية فى نقد اشكال السلطة فى المجتمع ، فى الوقت الذى تدعى فيه نقد الاغتراب ، ولقد ميتافيزيقا الوجود الانسانى فى شموليته المطلقة . وقد حاول ادورنو تجربة نقد العقل من خلال جدل السلب على اساس ان هيجل قد اكد على ان العقل يمكن ان يفكر ضد ذاته ، دون ان تضيع مكوناته الضابطة لعقلياته .

ويشكل كتاب « جدليات السلب » حلقة الوصل بين التأسيس الفلسفى الاجتماعى لفكر ادورنو النقدى ، وبين توجهه نحو علم الجمال فيما بعد ، وفيه تجاوز نقد العقل ، الذى سيطر على اعماله السابقة ، فهو ينتقل من نقد العقل كموضوع للتفكير النقدى الى صيغة عينية وتاريخية تتيح له نقد المجتمع المعاصر ، فالديناميكية التى يتضمنها جدل السلب ترتكز على قدرة اخرى للعقل يسميها ادورنو « بالتفكير الثانى » ، ويقصد بها ذلك النوع من التفكير

الذي يتجاوز القشرة الخارجية للواقع ، لا ليسعى لجوهره ، وإنما لكي يقوم بنفي هذا الواقع الذي يستند الى عقل مستخدم من قبل السلطة التي تقوم باستقطاب الجماهير تحت شعارات ودعاوى ، تروجها باستمرار ، وهذه الآلية الجديدة - التفكير الثاني - تناضل ضد العقل الاستهلاكي بفضل فعل عقلاني يفترزه العقل نفسه ، بمعنى أن العقل يكون مغتربا عن نفسه ، ومتوترا ، بحيث يحتفظ بقدرته على «سلب» الواقع ونقده دون أن يتم استيعابه ، ودون أن يندرج العقل تحت هيمنة الوعي العيادى الفكرى المؤسسات القائمة(١٩) .

ويستعين العقل في قراءته الثانية بالأعمال الفنية ، لكشف واحدية العقل المسيطرة على الواقع ، التي تبدو أنها الصورة الوحيدة للعقل ، لأن الأعمال الفنية تبين من خلال أشكالها الجمالية ، ومنطقها الداخلي ، أن هناك صورة أخرى للعقل ، هو العقل الخيالي الذي لا يندرج تحت لواء العقل الاستهلاكي(٢٠) ، ولهذا يتحول تفسير الأعمال الفنية الى عمل فلسفي ، يكشف عن امكانات الحرية التي تطرحها الأعمال الفنية ، وجدل السلب في جوهره ، محاولة لتأمين مأزق الوقوع في شبكة الاستلاب التي يحبكها تيار الواقع ، لأنه - أي الديالكتيك السلبي - انشقاق تام عن حالة التفكير الانطولوجية ، التي تعزل الفرد عن المجتمع المادي ودولة المؤسسات ، ولهذا تحول التفكير الوجودي الى فكر ايديولوجي داخل الهيمنة السائدة للعقلانية الاستهلاكية .!

وقد اوضح أدورنو أن الفلسفة لا ينبغي أن تعيش في عالمها الخاص ، الذى انقطعت روابطه بعالم الانسان ، بل انها ترتبط بممارسة الانسان العملية وبالوجود العيني الذى لا يفهم بمعزل عن اللحظة التاريخية التي يتحقق فيها وعن المجتمع الذى يحدد قدرات الانسان وامكاناته . والعناصر السابقة التي أشرنا اليها لا تعني أن تقتصر الفلسفة على ماهو عيني ومباشر ، أو تلتزم بعالم الواقع على ماهو عليه ، انها على عكس ذلك تستخلص من الواقع ما هو ممكن فيه ، وبذلك يمكن القول إنها فلسفة تعترف بالواقع من ناحية ، وترفضه من ناحية أخرى ، ولابد ان تتسم كل فلسفة نقدية

بقدر من عنصر « السلب » هذا ، وليس هناك حد فاصل — لدى أدورنو — بين الممكن والواقع ، لأن الواقع لا يفهم إلا بالاشارة الى وجود هذه الممكنات في الماضي ، واحتمال تحققها في المستقبل ، ولهذا كان الموجود والممكن متداخلين ، ويستحيل فهم أحدهما بدون الآخر .

وبالطبع لا يمكن تحليل كتاب أدورنو جدليات السلب هنا ، والتعرض لكل ما يثيره من قضايا ، فهذا يحتاج الى عمل مستقل ، لاسيما أن أدورنو لم يكن يؤسس فيه لتكوين فلسفته الخاصة ، بقدر ما كان يهدف الى تأسيس فلسفة للنظرية النقدية التي ينتمى اليها . فالكتاب محاولة لتقديم تاريخ نقدي للعقل المعاصر ، وللفلسفة المعاصرة ، وهو مكتوب بطريقة اثارة القضايا ، وتعرية وقائع العقل من الزيف الذي يتحلى به ، فهو ممارسة مزدوجة للنقد .

والكتاب يتكون من ثلاثة أجزاء ومقدمة : ففي المقدمة التي تمتد من صفحة ٣ — ٦٠ (في الترجمة الانجليزية التي صدرت عام ١٩٧٣ ، وقام بها اشتون **E. B. Ashton**) يتناول أدورنو الأسئلة المطروحة على الفكر الفلسفي حول امكانية التفلسف في عصرنا ، وكيف تكون نقطة البداية هي جدليات السلب ، وليس تكريس لما هو قائم ، وهذا يتطلب شرح طبيعة العلاقة بين الواقع والجدل ، ويقدم نقدا لهيجل ، ومن خلال هذا النقد ، يستفيد أدورنو من هيجل ، ويبين أن التوحيد بين العقل والدولة الذى كان يريده هيجل ، لم يتحقق فى التاريخ ، لأن العقل بمفهومه الجدلى الذى يتجاوز كل حالة راهنية ، قد تم استبداله بالعقل الأداتى . ولم تفلح الفلسفة — التي أصبحت أداة في يد أصحاب السلطة ، مثلها مثل كثير من العلوم الانسانية التى فقدت استقلالها ، وأصبحت تابعة للسلطة ، وتقوم بتبرير افعالها ، أو اضفاء الطابع العقلى عليها ، وإذا كانت الفلسفة قد فشلت فى الالتزام بوعدها فى تغيير الواقع — فى القضاء على الانفصال والاغتراب بين الانسان والواقع ، من خلال المؤسسات ، فإنها مدفوعة الى انتقاد نفسها ، وهذا النقد الذاتى للفلسفة هو ما تقدمه أدورنو . والفلسفة مطالبة بالتعبير عن هذا

الفشــل ، ونقــد الانســاق الفلسفية التى تدعى امتلاك الحقيقة ، فالنظرية النقــدية تنطلق من اعتبــار اساسي يؤكــد على أنــه ليس هناك فلسفة أو نظــرية يمكن أن تمتلك الحقيقة كلهــا ، وهــذا لا يعنى أن النظــرية النقدية تمتلك الحقيقـــة ، وإنمــا تطبق هــذا على نفسها أيضــا ، فهى تــرى أن هــذا الادعــاء بامتــلاك الحقيقة حــالة من حــالات الوهــم ، فالفلسفة لا تقــدم الحقيقـــة لكنهــا تساهم فى تحــرير الانسان من عناصر الاستقطاب المعــاصرة .. ولهــذا قــدم أدورنــو نقــده للفلسفة الوجودية والوضعية ، واعــاد صياغة الاسئلة حــول التــراث والمعــرفة ، والاشــياء واللغــة والتــاريخ .

والجــزء الأول يتعــلق بالانطولوجيا ، وهــو يتفــرع الى جزئين ، الأول عن الحــاجة الانطولوجية للانسان المعــاصر الذى يطــرح أسـئلة عن محــوى الوجــود ، حين يعــانى من التشــيؤ ، ويشــعر باخفــاق الواقعيــة Unsuccessful Realism ويدرك أن حاجاته الحقيقية هى التى تشكل جوهر وجوده ، وليست تلك الحاجات الزائفة The worng need التى يغرسها فيــه المجتمــع الاستهلاكى المعــاصر .. وهــذا لــن يتأتى بنقــد الانطولوجيا المعاصرة التى لا تهــدف الى تجاوز الوجود كمــا هــو ، وهــذا ما أوضحه فى القســم الثــانى من هــذا الجــزء الكينونة والوجــود Being and exesten ce لأنــه لابــد من تجــاوز الأســاطير المعــاصرة ، وممارسة الشعور بالزمن ونقــد انطولوجياتنا الذاتية ، وهــذا لــن يتــأتى إلا بتجــاوز البعــد الواحــد للانسان .

والجــزء الثــانى عن جدليات السلب : المفهــوم والمقــولات .

وفيــه يكشف عن منطق جــديد لتنــاثر الذات الانسانية ، وتوزعهــا بين مختلف أوقــات العمــل ، ويقــدم نقــدا لفلسفة الهــوية ، ليبحث عن منطق آخــر لتشظى الانســان وتوزعــه ، بدلا من الوحــدة والتطــابق التى نقــوم باسقاطها على العــالم ، ولا تدعنا نكشف عمــا بــه من مراكز للاستقطاب .

وفى الجــزء الثــالث من الكتــاب يقــدم أدورنــو نماذجــا للاشكاليات التى أثارهــا طــوال الكتــاب ، فالجــزء الأول والثــانى اللذان احتــلا

مائتى صفحة من الكتاب بمثابة النقد السلبى للفكر ، والجزء الثالث نقد للقضايا فى تعيينها فى الواقع والتاريخ ، ولذلك يتخذ العنوان الفرعى له وهو : الحرية .

فيما وراء نقد الانسان الجزئى ، وفيه يقدم دراسة عن العلاقة بين الحرية والمؤسسات الاجتماعية ، ويستخدم التحليل النفسى بوصفه تجسيدا لظواهر مادية تعتمل فى النفس الانسانية ، فالمكبوت او المسكوت عنه ، هو لا شعور تابى السلطة السائدة التعبير عنه . ويقدم فيه نقداً لفلسفة كانط ، وتحليلا للخبرة الذاتية للحرية ، وحلل المجتمع المعاصر بوصفه مضادا للنزعة الفردية التى تعبر عن كيان الانسان الداخلى ، وبين صور تجريد الوجود الانسانى من الطابع الانسانى عن طريق تحليل الوضع الراهن للحرية وارتباطه بمفهوم دولة المؤسسات .

وفى الفرع الثانى من هذا الجزء الذى يتخذ عنواناً له : روح العالم ، والتاريخ الطبيعى ، وهى مناقشة لمفاهيم الفلسفة الهيجلية فى الربط بين التاريخ والميتافيزيقا .

وفى الفرع الثالث من هذا الجزء الثالث يقدم أدورنو تأملات فى الميتافيزيقا ، يبين فيه العلاقة بين الميتافيزيقا والثقافة ، وهذا الجزء ربط بين جدليات السلب ، والنظرية الجمالية عند ادورنو من خلال الثقافة .

ـ موقع النظرية الجمالية من مشروع ادورنو الفلسفى :

يأتى المشروع الجمالى لادورنو كنتيجة لمشروعه الفلسفى ، فهو فى تحليله النقدى للفكر الفلسفى والمؤسسات الاجتماعية والسياسية ، انتقل الى دراسة النتاج الثقافى ، وخلص الى ان الفن « كممارسة » هو ضرورة على المستوى الانطولوجى للخروج من أسر « العقل الاداتى » والعقل التماثلى السائد الذى يوحد بين العقل والدولة ، لأن الفرد يتحرر ، أو يمارس حريته فى الفن ، ولهذا حاول ادورنو أن يبقى الفن مستقلا عن الحياة الواقعية ، ورفض اى ربط

بين الفن وغيره من المؤسسات ، وبين أن القوانين أو النظريات التى تضع الفن فى سياق مجدد ، فإنها تقضى عليه ، لأنها تقضى على قدرة الانسان على التخيل ، لتجاوز الحالة الراهنة للواقع .

فهو قد انتقل « للجمالى » كصيغة للخروج من الدائرة المحكمة حول الانسان المعاصر ، فهى نقلة فلسفية ، تمثل المرحلة الثالثة من تفكيره ، ففى المرحلة الأولى ، قدم نقدا للفكر الفلسفى ، ومفهوم التنوير ، ومفهوم العقل فى الحضارة المعاصرة ، وفى المرحلة الثانية ، قدم منهجه المتمثل فى جدل السلب ، وهو متأثر فيه بهيجل ، وهو المنهج الذى صار الدستور الفلسفى للنظرية النقدية ، وفى المرحلة الثالثة ، قدم النظرية الجمالية ، فهو قد انتقل من نقد الفلسفة والمجتمع الى دراسة الجماليات ، بوصفها تجسيدا ليوتوبيا النتاج الثقافى فى المجتمع المعاصر . والمقصود بالجماليات لديه دراسة انماط التعبير الجمالى فى الفنون المختلفة ، وركز بشكل خاص على الأدب والموسيقى ، وركز أيضا على تقديم تحليله النقدى لمكانة الفن فى المجتمعات التى بلغت مرحلة متقدمة من الاستهلاك ، وربط بهذا بين النتاج الفنى ومظاهره ، وبين أجهزة الدعاية والاتصال ، والدور السياسى لأجهزة الاستهلاك الجماهيرية ، التى تعمل على « صناعة ثقافة » ، تصدر من خلالها للانسان مفهوما عن الحياة اليومية ، تكون من شروط انتاجها ، استهلاك أدوات ومنتجات معينة ، مما يسهم فى ترويجها ، وكشف فى هذا عن حقيقة الثقافة التى يتم صناعتها عبر أجهزة الاتصال من اذاعة وتليفزيون وصحف ، وهى ثقافة مصطنعة ، لا تمثل حاجات البشر الحقيقية ، وإنما هى من انتاج المجتمع الصناعى والتكنولوجى المتقدم ، الذى تغدو الثقافة فيه ثقافة آلية ، تمثل الواقع الصناعى المغترب ، وهى ثقافة تخديرية للجماهير ، لأنها تحاول صياغة وجدان الجماهير فى سياق يتفق مع مصالح المؤسسات السائدة ، ولهذا لا تمثل هذه الثقافة المصنعة المحتويات الجذرية للثقافة الجماهيرية ، وإنما تحاول اقتلاع الجذور والينابيع الثقافية التى لا تتفق مع مشروعها الثقافى الذى ينزع نحو تنمية الاستهلاك ، ولهذا فإن الثقافة المصطنعة تكشف عن مشروع تنموى ، غريب عن حاجات الجماهير ، يحاول اقناع الجماهير بتبنيه ، وهذا المشروع يخلق ثقافة استهلاكية جماهيرية تعمل على ارضاء حاجات جماعية ، مدروسة بعناية ، وهذا مما

نلاحظه فى الاعلانات ، التى تروج لمنتجات قد لا يكون الانسان فى حاجة اليها ، ولكنها بالالحاح ، تتحول الى جزء من الحياة اليومية ، واستمرار هذه الثقافة يعمل على ترسيخ النظام السائد ، وهيمنة الدولة ومؤسساتها . فالفن كممارسة هو خروج عن الثقافة التى تصنعها اجهزة التسلط والهيمنة ، لأنه لا يرتبط بها على نحو مباشر ، وحين يتداخل معها فى علاقة مباشرة ، بحيث يرتبط وجود الفن بها ، فإن الفن كجوهر لفعل التحرر ، يموت ، ويتحول لسلعة استهلاكية ، ويتحول الفن لأداة لتخدير الجماهير ، وتدجينها فى صورة معنية ، هذا على النحو الذى تحول فيه العقل الى اداة لتحقيق مزيد من السيطرة على الجماهير ، وهذا يعنى أن ادورنو قد توصل لرؤاه بصدد الفن من خلال تحليله للثقافة السائدة فى المجتمعات المتقدمة ، وحلل طبيعة العلاقة بين الثقافة وأجهزة الإتصال ، ومن خلال نقده للنتاج الثقافى كمعطى فكرى .

فادورنو قد بدأ بنقد الاسس التى يقوم عليها المجتمع المعاصر من خلال نقده للفكر الفلسفى ، ثم أعقبه نقد المجتمع ، والمرحلة الثالثة هى نقد مظاهر هذا المجتمع كما يتجسد فى النتاج الثقافى ، وبالتالى فإن نظرته للفن هى جزء من نظرته للثقافة ذاتها ، وقد ساعده منهجه السلبى فى اكتشاف ثقافة الظل ، وهى الثقافة السلبية ، المضادة لثقافة الاستهلاك ، وهى الثقافة التى ينتجها الفن ، لنفى كل صور الاغتراب السائدة فى الحياة اليومية ، والفن فى صورته السلبية تلك هى التى تقوم بفعل التحرر ، هو الفن الوحيد المتاح له الوجود ، بينما الفن الذى يكرس لما هو قائم هو الفن المحكوم عليه بالموت ، لانه مرتبط بقانون الحياة التى يروج لها أو يعبر عنها ، فينتهى أو « يموت » — على حد التعبير الهيجلى — بانتهاء اللحظة التاريخية والاجتماعية والسياسية التى يعبر عنها ، أو يدخل فى سياقها ، ولهذا فهو يرى فى بعض الأعمال التى تزعم الحداثة ، انها تؤكد صورة المجتمعات الصناعية ، ولا تسعى لنفيها .

وهذا قد دفع ادورنو الى تحديد طبيعة العلاقة بين الفن والواقع ، ويتخذ موقفاً من الجمالية الماركسية ، التى ترى أن هناك علاقة مباشرة بينهما ، وهذا ما سوف نتعرض له بالتحليل فى معرض حديثنا عن النظرية الجمالية لديه ، والمنهج الذى يتخذه ادورنو فى تقديم رؤاه الجمالية هو نفس المنهج الذى سبق له استخدامه

فى تقديم افكاره الفلسفية ، فهو يبدأ بنقد الفكر الجمالى ، ومظاهره وآفاقه ..

ولم يظهر المشروع الجمالى لأدورنو بعلم الجمال وطموحه لتكوين نظرية جمالية مرة واحدة ، وإنما نجد بوادر هذا الاهتمام بالمشروع الجمالى منذ كتابه « جدل العقل » الذى درس فيه بعض القضايا الجمالية ، بل استخدم النصوص الأدبية كصنوز عينية للاغتراب الفكرى واستلاب الوعى فى المجتمع المعاصر ، فالنصوص الفنية تكشف — فى رأيه — عن الخفى والمكبوت فى الثقافة السائدة .

وقد كشف بشكل مبكر عن استخدام سلطة المؤسسات للفن والثقافة واخضاعهما لفعل التصنيع ، مما اعتبر دليل على ازمة الفن ، وضياع استقلاله الذاتى ، واستخدامه كأداة ايديولوجية ، دون أن ينتبه العقل المعاصر للطبيعة التخييلية للفن .

ويتم الانتقال الى الجمالية Aesthetics بشكل تدريجى خلال أعمال أدورنو ، ويتضح فى مقولة هامة فى كتاب « جدل السلب » . وهذه المقولة تبين أن المنطق الداخلى للعمل الفنى ، والتكوين الشكلى له يبرهنان على وجود نمط آخر من العقلانية ، يختلف — بشكل كلى — عن النمط الآلى للعقلانية السائدة فى المجتمع الاستهلاكى . ويحاول أدورنو من خلال هذه المقولة ، أن يبدد المقول الشائع الذى يزعم بموضوعية تكوينية للأعمال الفنية ، لأن الفن صيرورة خيالية ، وخلق نسق موضوعى للفن ، يؤدى الى القضاء عليه ، لأنه يضع قوانين مسبقة للفن ، وهذا يؤدى لموت الفن(٢١) .

ويمتد خيط النقد من « جدل السلب » الى « النظرية الجمالية » ، فيربط بين الفن والنقد الجذرى للمجتمع المعاصر ، فللفن لديه وظيفة نقدية ، تدعو الى تغيير الواقع من خلال خلقه لعالم تخييلى مغاير للواقع ، ومضاد له ، فحين تصبح الحياة اليومية أداة سلب دائم للوعى الانسانى ومحاولة صياغته وفق اتجاه آلى تحدده المؤسسات الرسمية ، فيصبح العالم الذى يخلقه العمل الفنى محاولة لانتشال الانسان من الوسط السلعى الذى يجعله يلهث وراءه . ففى الفن يستعيد العقل قدرته على الحلم وتجاوز

ما هو واقع ، ويتجه نحو فضاءات لا محدودة ، هى فضاءات التخيل والنقد الجمالى الذى يساعد الانسان فى كشف الهوية المستلبة للواقع ، ومن ثم يتشكل موقفه الفكرى الذى ينفى هذه الهوية(٢٢) .

ولهذا فالتعبير الفنى والجمالى هو الوسيلة الاخيرة الممكنة لمقاومة الفرد ، ولحماية وعيه من الاستلاب ، وينبغى لهذا التعبير ان يكون متفوقا ومتعاليا على التكنولوچيا الراهنة ، حتى لا يندرج تحت اشكال الواقع ، وذلك لكى يمكن للفن وللعمل الفنى تأدية وظيفتهما النقدية .

وقد قام ادورنو فى كتابه « النظرية الجمالية » بتحليل الفن فى العالم الغربى ، ووصل الى نتيجة مؤداها ، ان الصور والاشكال الفنية السائدة فى العالم الغربى هى اشكال فنية ممزقة لمجتمع ممزق ، فحضور الاشياء الطاغى فى الحياة اليومية ، كسلع لها السيادة ، ويقوم الانسان على خدمتها طول الوقت ، فان هذا الحضور — الشىء — قد تسرب الى الأعمال الفنية فلم يعد الحلم الانسانى ، موضوعها ، وإنما الأشياء ايضا ، وهى بذلك تكرس وتستسلم لطغيان « عالم الأشياء » على عالم الانسان الداخلى ، ولهذا فإن اية محاولة لخلق فن يختلف جذريا عن عالم « السلع » والأشياء ، لابد ان يقترن بضرورة أن يقوم العمل الفنى بوظيفته الاجتماعية ، لأنه أصبحت صناعة الثقافة ، وانتاجها الزائف يشكل خطرا على محتويات النتاج الفنى ، وتؤدى بالفن الى الانحلال والذوبان داخل العملية الطاغية للاستهلاك ، مما أدى الى غياب الفن الذى يقوم بوظيفته الاجتماعية فى النقد والتحليل .

ويغالى ادورنو فى نظرته لموقع الفن فى المجتمع المعاصر ، ويفضل حالة غياب الفن على وجود فن يزعم الواقعية وتستخدمه السلطة السياسية للتعبير عن افكارها ، وتصديرها للأفراد ، لأن الفن حينذاك لا يعبر عن طبيعته الجوهرية فى ممارسة فعل التحرر ، وإنما يتحول لايديولوچيا رسمية ، ويغرق الفن فى المباشرة والسطحية .

والفن هو الامكانية الوحيدة لفضاء التحرر والانعتاق من الأوضاع الراهنة فى المجتمع المعاصر التى لم تظهر اية بوادر لنا يمكن ان يكون مخالفا ونقيضا للواقع حتى الآن .

ويرى بعض الباحثين إن النظرية النقدية بشكل عام ، وادورنو بشكل خاص قد لجأ الى الأفق الجمالى ، لأنهم لم يقدموا اى صورة محتملة للمستقبل ، فهى فلسفة ، تصر على نقد الحاضر(٢٣) دون ان تضع صورة المستقبل تجعل لفلسفتهم دوراً فى الفعل التاريخى ، وقد يكون هذا قد تم عن قصد واع من ادورنو ، لانه لا يريد ان يقع فى وهم امتلاك حقيقة ما ، يستطيع من خلالها ان يبشر بصورة جديدة ، ولكنه يتعامل مع ماهو ممكن ، وهو نقد آليات المجتمع الحديث بكل صوره ، صحيح ان ادورنو قد تأثر بشكل مباشر بآراء والتر بنيامين ونظريته الجمالية ، لكن لجوءه للفن كان تعبيرا منه عن فشل الثقافة للقيام بمشروع تحررى ، وتعبيرا عن مأزق الفرد الناقد وعجزه عن التفكير من خلال مقولات اخلاقية لتغيير الممارسة السياسية .

والفن هو توليد لهذه الصورة الجنينية التى لم تتضح بعد ففلسفة ادورنو هى محاولة لطرح اسئلة مستمرة ، والفن هو أقرب صورة لطرح الأسئلة ، لأن مهمته ليست تقديم اجابات جاهزة ، ولذلك فإن اختيار ادورنو للمشروع الجمالى يتسق مع رفضه لابتذال الثقافة ، وانحطاط الفرد ، الفن هنا هو اليوتوبيا التى تحلم بعالم يصبح فيه الانسان اقل شعوراً بالقلق والخوف ، ورمزاً للحرية والتحرر من أسس الاغتراب بأشكاله المختلفة ، والفلسفة فى مرحلتها الأخيرة « مرحلة النظرية الجمالية لدى ادورنو » تتوحد بالفن حين تعبر عن قوة الاهتمام والشغف فى اللغة ، وتحوله من خلالها الى مجال التجربة والذاكرة .

ولذلك فإن فلسفة أدورنو تطرح عدة اسئلة :

هل يمكن عن طريق الجمال والفن ان يعبر الفرد عن اختلافه مع الواقع الاستهلاكى ؟

وهـل يمكن عن طـريق التخيـل ان يتحـرر من طغيـان المعقـل الأسطورى الذى يتمثـل فى الصـيغ التبادلية لقيـم الاستهلاك التخلفى ؟

هـل يسمح هـذا العصر بالاختلاف مع السلطة ، ومراكز الاستقطاب بكافـة أشكالها ؟

هـل الحداثة هى الارتباط بالتكنولوجيا ، أم الوقوف ضدها ، للكشف عن صـورة أخـرى للحيـاة ، غـير تلك التى تقدمهـا وسائل الاتصال ؟

لمـاذا لـم ينجـح عقـل التنوير / النهضة فى مساعدة الانسان على التحـرر من آسـر ماهـو سـائد ؟

هوامش الفصـــل الثـــاني

١ ــ يمكن الاشارة هنـا الى حيـاة ادورنـو (١٩٠٣ ــ ١٩٦٩) مما يلقى الضـوء على مصـادره الفلسفية التى توضـح المؤثرات التى تاثـر بهـا وشكلت فلسفته ، فلقـد ولـد عـام ١٩٠٣ فى فرانكفورت من أب المـانى وام ايطالية . واهتـم بالبداية بالموسيقى فى فينـا حتى عـام ١٩٢٨ ، ثـم عـاد الى فرانكفورت ، وكـان قـد تعرف الى هوركهايمر (Horkhaimar) فى الحلقـة العلمية التى كـان ينظمها هانس كورنليوس Hans Cornelius حـول هوسرل ، وقـدم أطروحته حول كيركجارد : بنـاء الجمالية ، التى نشرت ١٩٣٣ ، ولم يصبح عضواً رسمياً فى معهـد البحوث الاجتماعية بجامعة فرانكفورت إلا فى عـام ١٩٣٨ ، وحين وصـل هتـلر الى الحـكم ، مكـث فى انجلتـرا حتى عـام ١٩٣٧ ، فى كليـة مـارتن فى اكسفورد ، وبعـد نفيـه الى الولايات المتحدة ، استعاد أدورنو التعاون مع هوركهايمر الذى كـان قـد سـبقه الى هنـاك ، وقامـا بتاليف كتـاب (نقـد العقـل) معـاً ، وعـاد أدورنـو الى فرانكفورت بعـد الحـرب ، وصـار مديـراً للمعهـد ، بعـد هوركهايمر . وقـد توفى عـام ١٩٦٩ ، بعـد نشـر دراسته الفلسفية الهـامة ، جـدل السلب Negative Dialectic ، وبعـد ان بـدأ فى نشـر مؤلفـاته الكامـلة .

وهـذا العـرض يبين ان مراحـل فـكره الفلسفى هى :

١ ــ نقـد العقـل . ٢ ــ جدل السلب . ٣ ــ النظرية الجمالية .
وقـد تاثـر بكـانط وهيجـل ووالتر بنيامين من المعاصرين لـه .

٢ ــ اشـار مارتن جـاى الى عـلاقة مدرسة فرانكفورت باليهـودية ، لأن معظمهـم يدين بهـا ، وقـد اشـار أدورنـو بشـكل خـاص الى مذابـح هتـلر فى كتـابه جـدل السلب بوصفها دليـلا عـلى الاخفـاق الحضارى وتراجعـا عن العقلانية ، رغـم انـه كان ينتمى للثقـافة الليبرالية ، الا انـه كـان يشعر ــ هـو وزملائه ــ بالاضطهاد بوصفهم يساريين .

انظـر حـول علاقة مدرسـة فرانكفورت بالصهيونية :

- M, Jay : The Dialectical I maginaticn, P, 25 .

- Adorno : Negative Dialectics, P, 371 .

– رمضان بسطاويسى : الأسس الفلسفية لجماليات ادورنو . مجلة الف ، الجامعة الأمريكية ، القاهرة ، العدد العاشر ١٩٩٠ – ص ١١٣ – ١١٤ .

٣ – قدم ارنست بلوخ بحثاً عن فلسفة التنوير فى الدراسة التى حملت عنوان « مدخل الى فلسفة عصر النهضة » ، وأهم ما يميز هذا الكتاب هو أنه لا يعالج النهضة كظاهرة بعث للعصور القديمة ، وانما النهضة تعنى لدى بلوخ (١٨٨٥ – ١٩٧٨) ميلاد انسان جديد فى المجتمع البورجوازى ، ويقدم هذا من خلال تحليل فلسفة عصر النهضة عبر دراسته للفلاسفة الايطاليين الطبيعيين مثل : برونو ، وكامبانيلا ، وعبر دراسته للعلوم الطبيعية الرياضية وروادها مثل جاليليو ، ونيوتن ، وعبر الدراسة التى يقدمها عن فلسفة القانون والدولة لدى ميكافيللى وبودان وجروسيوس وهوبز . وقدم بلوخ فى هذه الدراسة لوحة شاملة لأفكار عصر النهضة ، وتجاوز ما هو شائع عن هذا العصر بوصفه عصراً جماليا فقط ، فبين الأساس الفلسفى والاجتماعى لهذه النهضة الفنية ، ولا يقف اسهام بلوخ عند ذلك ، وإنما يتجاوز هذا الى تقديم منهج اجتماعى ؛ استفاد منه أدورنو فى معالجة قضايا علم الجمال ، فخلع عليها الطابع السياسى . ويعتمد منهج بلوخ على ابراز صلة الاتساق بين نظم الانتاج الاقتصادى والاتجاهات الفكرية السائدة فى هذا العصر ، وهو يبرز – بشكل خاص – سمات الحركات الفكرية فى أوروبا أثناء الانتقال من الاقطاعية الفروسية الى المرحلة التجارية mercantilism وتحالف هذه المرحلة مع الملكية وصولا الى مرحلة بدايات العصر الصناعى . ويعرف بلوخ عصر النهضة بأن النهضة لم تكن تعنى ظهور شىء ماض أو انبعاث للعصر القديم ، حسب التفسير الشائع ، وإنما كانت ميلادا لشىء لم يكن له أى تصور من قبل لدى الانسان .

-انظـر ترجمـة النص : ارنست بلـوخ : مدخـل الى فلسفة النهضة ترجمـة : مصطفى مرجـان . مجلة الفـكر العـربى المعاصر العـدد ١٣ — ١٩٨١ ، ص٧٩ الى ص٩٣ .

٤ — إن حـوار أدورنـو مع بنيامين الذى تـم أواخـر ١٩٢٩ من أهـم مصـادر أدورنـو لأفكاره الجمالية فيمـا بعـد وسوف يتـم الاشارة بالتفصيل الى ذلك فيمـا بعـد .

5 - Adorno and Horkhaimer : Dialectic of Enlightenment (New york : Continuum 1972) P,P, 4 , 16 .

6 - G, Lukacs : The young Hegel, Studies in the Relatiens Det ween Dialectics and Economics, Trans, Dy R, Rivingstcn, Mitpren Cam Bridge, 1976, P, 15.

7 - Adord and Horkheimer : Dialectic of Enlightenment, P, 50

8 - Ibid : P, 81 and See Negatine dioleclic P, 78 .

9 - Ibid : P, 168 .

10 - T, W, Adorno : The Jargon of Authenticity Translated by knut Tarnowski and Frederic will, Edetition Northwester University Press, Evonston 1973, P, 15 .

١١— يمكننـا هنـا أن نتسـاءل هـل مفهـوم « النقـد » لدى أدورنـو هـو امتـداد للتفكير الفلسفى الألمـانى منذ كـانط الى نيتشـة ، الذى جعـل النقـد بعـداً رئيسياً من ابعـاد ممارسـة التفـكير الفلسفى ؟ أم أن النقـد لديـه يختلف عن النقـد السابق عليـه ؟ ويمكن القـول أن نقـد « نظـرية الحقيقة » أو « الهـوية » فى الفكر الفلسفى ، يبين أن البعـد الاجتماعى للفكر — كأساس للنقد — هـو ما يميـز تجـربة أدورنـو ومدرسـة فرانكفورت ، فقـد حـاول أدورنـو — عبـر النقـد — اعـادة صياغة الفـكر الفلسفى وفـق تصـوراته عن العـالم ، ومن ثـم تأصـيل نقـده للمجتمع المعاصر ، وهـذا هـو مقصـده الأسمى ، فالنقـد لديـه آداة ، لتغير الواقع ، وبيـان اخفـاق المشروع الحضـارى .

والنقـد لدى أدورنـو هـو بحث دائـم عن آفـاق السـؤال ، فالطريقة التى كتب بهـا كتـابه الفلسفى الرئيسى « جـدل السلب » يقـوم على طـرح الأسئلة من خـلال الآليـة النقـدية التى يتنـاول بهـا تاريخ الفـكر ، ويحـلل بهـا المجتمـع المعـاصر .. وذلك بهـدف تحـويل النقـد الى أداة لمقـاومة كـل أشكال الاستقطاب المعـاصرة .

12 - Adorno : Negative Dialectic, P, 146 .

١٣- إن مفهـوم العقـل أو العقلانية لدى النظـرية النقدية ، أو لـدى أدورنـو لا يسعى لاقـامة نسـق منطقى كـامل ، ولا يركـز عـلى شـكل واحد من اشـكال العقـل المتعـددة ، وانمـا التفكير العقلى لديهـم يحتـرس من كـل اشـكال التـأمل الميتافيزيقى وفلسفات الهـوية ، والواقـع يمكن تحليـله من خـلال البعـد النقدى للعقل ، بدون أن ينظـر للعقـل وكـأنه مثـال متعال يوجد خـارج التاريخ ، فأدورنو ينتقـد أى فلسفة يكـون لهـا مفهوما ضـيقا للعقلانية ، وتحصرها فى نطـاق ضـيق ، مثـل الفلسفات الوضعية ، وهـذه الفلسفات - فى رأيـه - تقـوم بوظيفة الايديولوچيا التى تعرقـل الحـرية الانسانية . فالعقـل لديـه اداة لنفى كـل ما يعرقل مسيرة الانسانية ، ولذلك فهـو يرفض الانتمـاء السياسى ، الذى يسـلب العقـل قـدرته على النقـد الحـر . فالاشكالية التى ينطلق منهـا أدورنـو ، هى التى تحـدد مفهوم العقـل لديـه ، وهـذه الاشكالية هى تغيـير الواقـع ، ليصـبح اكثـر انسانية ، والمجتمع المعـاصر حـول العقـل كـأداة فى تحقيق مصالحه التسلطية ، ولذلك ينبغى نقـد العقـل ذاتـه . وهـذا العقـل الذى يقصـده أدورنو لا يفصل بين العقل الفلسفى ، والخيالى ، والاقتصادى ، والاجتماعى والنفسى ، ويـرى أن الفصل بين أبعاد العقل هـو نتيجـة لتقسيم العمـل فى المجتمـع المعـاصر ، لاحكام مزيـد من السيطرة على الانسـان ، وينبغى دمـج هـذه التخصصات مع بعضها البعض لكى يمـارس العقـل وظيفته فى النقـد .

وقـد ربـط أدورنـو وهوركهايمر فى كتابهما « جـدل العقـل » بين العقلانية المعـاصرة « الذى عمـدا الى التحـرر منهـا ونفيها » وبين التكنولوچيا ، أو التقنيـة ، ويـرى أدورنـو أن عقلانية التقنية

هى عقلانية السيطرة ذاتهـا ، لأنـه بمقـدار ما تنمـو المعـرفة التكنولوچية بقـدر ما يـرى الانسـان أن آفـاق تفكيره تتقلص ، ويحـد من نشـاطه واستقلاله الذاتى ، وقـدرته على التخيل والحكم المسـتقل ..

See : Adorno and Horkheimer : The Dialectic of Reason : P, 186 .

14 - Adorne : Negative dialectic P, 150 .

15 - Ibid : P, 158 .

16 - Ibid : P, 160 .

١٧- مفهـوم الحـداثة عند ادورنو وهوركهايمر يشـير الى مفاهيم مختلفة عن تلك التى نجدهـا لدى هابرماس مثـلا ، فأدورنـو يـرى فى الحـداثة التعبـير النظـرى للمجتمعات المعاصرة التى تحرص على قيـم الاستهلاك وتؤكـد التشـيؤ ، ولهـذا فهـو يـرى فى الحداثة مفهوما سلبياً ، يتمثـل فى التوسع فى استخدام التكنولوچيا ، والتقنية على حسـاب الانسان ومشروعه المتحـررى ، وهـذا الموقف انسحب أيضـاً على موقفـه من الأعمـال التى تدعى الحـداثة فى الفـن ، فتكرس لمـا هـو قـائم بالفعـل ، ولا تسعى لتجـاوزه ، ولعـل هـذا المعنى للحـداثة الذى يقصـده أدورنـو ، هـو قـريب الى مفهـوم التحـديث ، الذى يقـوم على ادخـال النظـم التكنولوچية فى حيـاة الانسـان بحيث لا تترك لـه مسـاحة للتفكير الخـاص فى حيـاته ، وتصورها وفـق مفهـوم جـديد .

١٨- يبـدأ كتـاب جـدل السلب يطـرح أدورنـو لامكانية التفلسف فى عصرنا ، فيبين أنـه فى الوقت الذى أمتلكت فيـه العـلوم التجريبية والانسانية موضوعاتها ، بقيت الفلسفة بدون موضـوع ، ذلك لأن القـول بأن الفلسفة تسـاؤل عن الانسـان والمجتمع والطبيعة ، يجعـل من الفلسفة مشاركة للعلوم التى تبحث فى المجتمع والطبيعة والتـاريخ ، فالفلسفة مرتبطـة باشـارة احتياجات الوجود الانسانى The ontologicalneed ، ومن خـلال أنفتاحها على العـلوم

المختلفـة ، فانهـا تقـوم بتوظيف المفـاهيم Concepts واشـياء العالم المعاش فى صياغة الأسئلة التى تلـح على الوجود الانسـانى .

See : Introduction of Negative Dialectics, P, 11 and P,

19 - Ibid : P, 198 .

20 - Self - Reflection of Dialectics. Ibid : P, 405,

21 - Ibid : P, 365 .

22 - Adorno : Aesthetic theary, P, 4 .

23 - Terry Eagtetin : Art after Auschwitz, Adorn's Political Aesthetics, in book : Sigifical theary P, 40 .

— [illegible] —

[illegible]

See : [illegible]

19 - Ibid : 1, 105.

20 - [illegible]

21 - Ibid : [illegible], 100.

22 - Antonius : [illegible]

23 - [illegible]
[illegible]

الفصـــــل الثـــــالث

الفـــن والحيـــاة المعـــاصرة

- من الاســـتطيقا النقـــدية الى نقـــد الثقـــافة .
- الفـــن والتكنولوچيا وادوات الاتصـــال .

يرى تيرى ايجلتون فى جماليات ادورنو نوعاً من محاولة تأسيس علم الجمال السياسى ، وذلك فى دراسته ، والتى حملت عنوان :

« Art after Auschwitz : Adorno's Political Aesthetics »

وذلك لأن نظرية أدورنو الجمالية تستند الى فكر جمالى يقوم على مناهضة الواقع ، مستخدما التفكير الجدلى فى تأسيس بنية مستقلة للعمل الفنى ، وبالتالى لا يمكن استنطاقه بما ليس فيه ، من خلال رفضه الاحالة المتبادلة بينة وبين الواقع ، لأن العمل الفنى يقوم جوهره على تلك القطيعة التى يقيمها مع المبادىء التى يقوم عليها الواقع الفعلى ، وخلق منطق آخر ـ الذى يتمثل فى تقنيات الشكل فى العمل الفنى ، نواجه به منطق التسلط الذى يمارسه العقل فى الحياة اليومية . ولكن ما الذى دعا ايجلتون الى اطلاق صفة « علم الجمال السياسى » على جهود أدورنو الجمالية ، وهى التى تسعى للتحرر من أسر الواقع ، فهل هذا التناقض بين القصد الجمالى ، والتقويم الجمالى ، هو تناقض ظاهرى ، فالقصد من الفن بشكل عام لديه هو مناهضة الواقع ، وكشف المكبوت والمقموع فيه عن طريق ادخاله فى علاقات جديدة ، مختلفة عن تلك العلاقات التى يقوم عليها الواقع الفعلى ، وهذا هو الجانب السياسى ، الذى جعل ايجلتون يصف محاولة ادورنو ، على أنها استنطيقا سياسية ، ولكن هذا الطابع السياسى ، لم يغفل استقلالية العمل الفنى ، فجدليته تقوم فى هذا التضاد ، فى مناهضته للواقع عن طريق الخروج من آسر القوانين والعلاقات التى تحكمه الى مجال يخلق قوانينه وآلياته الخاصة ، وهذا المجال هو الذى يحكمه التقويم الجمالى .

والفن ـ بهذا المعنى ـ هو « الأمل » الذى يمكن من خلاله المحافظة على استقلالية الفرد ، من طغيان عقل السلطة والهيمنة الذى يطبع كل الأفراد بطابعه ، ويتجاور الفن هنا مع الثقافة

والدين كآخر الدفاعات التى يمكن أن يحتمى بها الانسان ضد غزو الحياة الاستهلاكية ، والتى تنذر بالقضاء على العقل(١) .

فأدورنو يرى فى الفن مشخصا لأمراض الحضارة المعاصرة ، وتقديم الدواء لها ، لأن الفن هو قوة الاحتجاج الانسانى ضد قمع المؤسسات التى تمثل الهيمنة الاستبدادية ، والسؤال الذى يطرحه أدورنو ، كيف يكون الفن ممكنا فى الحياة اليومية بصفته قوة احتجاج ضد الهيمنة فى الثقافة ، رغم أنه يقدم المضمون الموضوعى لهذه الهيمنة ، بمعنى انه متأثر بشكل ما بالجدلية الاجتماعية ، حتى وهو فى حالة كونه مضادا لها(٢) ..

فالفن الذى نراه فى الحضارة المعاصرة هو فن ممزق ، ويعبر عن المجتمع الممزق ، ولهذا فإن الفن الحقيقى غير مسموح له بالتواجد ، لأن منظومة الحضارة الآن تعتمد على قيم التبادل ، والذى لا تستطيع أدخاله فى هذه المنظومة يبقى غير معترفا به ، من قبل المؤسسات التى تؤثر فى الواقع ، وبالتالى فالفن الذى لم يتحول أداة فى خدمة القيم الاستهلاكية — يكون هامشيا ، ولذلك فإن مصير الفن مرتبط بفصل العالم الروحانى والأخلاقى — بصفته مجالا مستقلا عن القيم . ولهذا فإن أدورنو يناقش قضية مصير الفن ، أو موت الفن التى سبق لهيجل أن تناولها فى كتابه : الاستطيقا : محاضرات فى فلسفة الفنون الجميلة ، وانتهى أدورنو الى نفس النتيجة التى انتهى هيجل اليها ، فحين نتناول مكانة الفن فى العصر الجديث ، فإن هيجل لم يقل بموت الفن ، ولكنه بين أن طبيعة الحضارة الحديثة تقضى على استقلالية الفرد وحريته ، ولهذا فهى معادية لطبيعة الفن ذاته ، لأن الحياة الحديثة تميل الى وضع القوانين والقواعد لكل شىء بما فيه الفن ايضا ، وبالتالى تقضى على طبيعته فى الابداع الفنى(٣) . واشترك أدورنو مع هيجل فى التنديد بهذا الطابع اللاانسانى للحضارة الحديثة ، ولكن فهم بعض الباحثين من هذا أن هيجل يكتب شهادة وفاة للفن ، لكى يفسح المجال للدين والفلسفة ولكن هذا غير صحيح ، لأن هيجل — واتبعه فى هذا ادورنو ايضا — كان يريد نقد الحضارة المعاصرة ، التى تضاءلت فيها امكانيات الخلق الفنى ، لأنه إذا نظرنا لحالة العالم المعاصر من خلال شروطه القانونية والأخلاقية والسياسية سنجد أن الاستقلال الفردى اصبح

مجـــاله محـدودا للغـاية ، وقـد طـور أدورنـو هـذا واضـاف نظـرية اللعب لـدى شـيلر ، واسـتفاد من والتـر بنيامين وكتـاباته حـول الملاعب والمدنيـة المعـاصرة(٤) ، فالمدنية المعاصرة بكل تعقيداتها ، هى نمـوذج للشروط الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، وما ينتج عنهـا من مؤسسـات قانونية وشرعية واخلاقية ، وهى التى تحـدد المضمون الذى يتحـرك الأفـراد من خـلاله ، أو يعبرون عن أنفسهم من خلاله أيضـا ، واللعب هـو المسـاحة التى يتحـرر فيهـا الانسـان من أسـر هـذه المؤسسات لأن الزمـان فى اللعب يكون مختلفا فى بنيتـه الشعورية عن الزمـان خـلال وجـود الانسان فى هـذه المؤسسات ، فاللعب أو العمـل الفـنى ضروريا لاعـادة بنـاء الاستقلال الفـنى ، الذى اختزلته المؤسسات القائمة ، فالعمـل الفـنى - فى صورته الحـرة - هـو الوسيلة التى يستعيد بهـا الانسـان الاستقلال الفـردى الضـائع وسـط التعقيدات المسرفـة للحيـاة المعـاصرة .

أمـا كيف يـرى أدورنـو اعـادة بنـاء الاستقلال الفـردى من خلال الفـن ؟ فـانه يمكن القـول أنـه يطـور من رؤيـة شـيلر التى ظهرت فى مسرحية اللصوص - التى ظهـرت عـام ١٧٨٢ ، حيث بين شـيلر أن السبيل الوحيـد لتحقيق الاستقلال الفـردى هـو التمـرد على المجتمـع البورجوازى بالذات ، ويظهـر هـذا فى شخصية كـارل مـور وهـو البطل الثـائر على النظـام القـائم ، وعلى الرجـال الذين يسيئون استـغلال سلطـاتهم ، فيخـرج عن شرعية القـانون فى سلوكه الاجرامى ، لـكى يؤسس بنفسـه دولـة بطولية جـديدة ، وينصب نفسـه مقـوما للقانون وينتقـم لجميـع المظلومين(٥) ، فهـذه المحـاولة تقـدم حـلا فـرديا ، لا يصلـح للأزمنة الحديثة ، ولهـذا فـانه يرى فى نقـد المجتمع وتعريته السبيل الوحيد للتحرر منه ، لأن أدورنو يرى فى الفـرد جـزءا من المجتمع ، لا يمكن أن ينقـده إلا من خـلال ممارسة فعـل التخيـل .. فهذا الفعـل يجعـل من الفـن وسيلة للتحرر عن طريق تموضع رؤى الفنـان فى تمثيل حسى خـارجى ، ممـا يؤدى لاسـتعادة النفس لحريتها ، فالعمـل الفنى هـو تحـرر على المستوى الانطولوچى ، كمـا يتمثـل فى التجسيد الحسى لفعـل التخيـل ، والانسـان يتحـرر حين يجـد العمـل الفـنى يمثـل لـه أهـواءه الذاتية وغـرائزه فيتبدى للانسان ماهـو كـائن عليـه ، فيعى كينونته ويتحـرر .. بـل إن الفـن حين يحـول الأهـواء الانسانية - من خـلال تشخيصها - الى موضوعات للوعى ، فـإنه يجـرد العواطف والغـرائز من شدتها ، وتموضعها يؤدى الى جعلها خارجية بالنسبة لـه ،

وتخرج من حالة التركيز عليها ، وتعرض نفسها لحكمنا الجز(٦) .
والعمل الفنى لدى أدورنو هو تحرر على المستوى الاجتماعى أيضا ، لأن بنية العمل الفنى مختلفة عن بنية الواقع . ويستبعد أدورنو أن يكون للعمل الفنى دوراً أخلاقياً ، أى يصبح للفن قدرة تطهيرية من الأهواء ، لأنه لو طلبنا من العمل الفنى أن يقدم لنا نقداً أخلاقياً ، فإننا عندئذ نقيم تصدعا بين مضمون العمل الفنى وشكله لأننا نحاول أن نقتحم هدفاً من خارج الفن ليصبح هدفا للفن ، والعمل الفنى الذى يستعير مضمونه وهدفه من ميادين أخرى بشكل مباشر تتحطم فيه وحدة الشكل والمضمون ، والفن من وجهة نظر أدورنو لا يمكن أن يقدم الأخلاق المعيارية ، والمعيارية تفترض أن شخصا ما يمتلك الحقيقة وحده ، وهذا وهم ، لأن السلوك الأخلاقى هو فى حد ذاته تعبير عن جدليات السلب بين القانون العام ومؤسسات المجتمع وبين نوازع الانسان وعواطفه وأهوائه ، بمعنى أن سلوك الانسان هو حصيلة الصراع بين ما تمتلىء به النفس من نوازع وأهواء ورغبات وبين القوانين المجردة التى تتعارض مع رغبات النفس ، والانسان فى حياته اليومية أسير الواقع النثرى « العادى والمبتذل » الذى يئن تحت وطأة الحاجات الضرورية ، ويلهث وراء الغايات الحسية من جهة ويحاول الدخول الى ملكوت الحرية من جهة ثانية . وهذا التعارض يجعل الانسان يتأرجح دائما بين الحرية والضرورة ، والفن يجسد هذا التعارض والتناقض داخل الانسان ، بهدف تحريره من آسر المؤسسات ويعمل على اظهار المكبوت والمقموع بفعل الدعاية والاعلان السياسى الاستهلاكى ، من طريق تعميق الاستقلال الفنى عن المؤسسات الاقتصادية والسياسية .

— من الاستطيقا النقدية الى نقد الثقافة :

قدم أدورنو نظريته فى علم الجمال من خلال نقده للاتجاهات الجمالية المعاصرة ، وتأسست هذه الرؤية على نقده للثقافة الغربية ، تلك الثقافة التى تنحدر جذورها الى ارسطو ، الذى فرق بين الفكر النظرى Logos والفكر العملى Praxis وجعل من الفكر النظرى فى مرتبة أسمى من الفكر العملى ، وهذا التقسيم كان مرتبطا بتقسيم العمل فى المجتمع الطبقى فى الحضارة

اليونانية ، فالمعرفة العملية مرتبطة بهدفها المباشر فى تحقيق ضرورات الحياة اليومية ، بينما المعرفة الفلسفية ، فليس لها هدف من خارجها ، وإنما هى هدف فى ذاته . وكانت هذه التفرقة بداخل ترتيب العلوم عند أرسطو — هى محاولة للتمييز بين الضرورى والمفيد والنافع من جهة وبين الجميل من جهة اخرى ، وبالتالى تقسم حياة الانسان الى قسمين : قسم للعمل الضرورى والنافع وقسم آخر للهو والبحث عن الجمال والسعادة • وقد أدى فصل المفيد والضرورى عن الجميل الى التمييز بين الحضارة والثقافة ، بين الانتاج المادى لحاجات الانسان ، وبين التعبير الروحى عن حاجات الفرد المعنوية(٧) ، والفرد الذى يجعل من نفسه عبداً للناس والاشياء ، فانه يسلم حريته لهم ، ذلك لأن الثروة والرفاهية التى يطمح اليهما ، لا تكون مرتبطة بقرار الانسان الذاتى ، وانما تخضع لظروف « السوق » المتقلبة ، وهكذا يخضع الانسان وجوده لهدف يتحكم فيه الخارج ، وبالتالى يكون الانسان تابعا لهذا « الخارج » ومصيره . ويتم التحكم فى البشر عن طريق الدعاية والاعلان ، فيصبحوا عبيدا لهذا النظام ، لأن سعادتهم مرتبطة بهذا التنظيم المادى للحياة اليومية(٨) .

وكانت الفلسفة القديمة — رغم ثنائياتها — ترى السعادة فى الخير الأقصى ، كما هو الحال عند افلاطون وارسطو ، الذى يتجاوز الطابع الواقعى للتنظيم المادى للحياة ، فالترتيب الذى قدمته للعلوم ، قدمته ايضا للنفس الانسانية ، حيث ينقسم الانسان الى منطقين دنيا وعليا ، والمناطق الحسية من النفس الانسانية تدفع الانسان الى ابتغاء الربح والممتلكات والثروة ، وهذا الجانب من النفس الموجه الى اللذة الحسية قد عرفه افلاطون بأن جانب « محبة المال » لأن المال هو الوسيلة الرئيسية لاشباع الرغبات من هذا النوع ...(٩) .

ونتيجة لسيادة هذا الجانب لدى الانسان — فى الحضارات القديمة — نادى الفلاسفة بالبحث عن الحقيقة فى المجال النظرى ، لأن عالم الحق والخير والجمال يقع فيما وراء الواقع الاجتماعى وظروف الحياة اليومية ، وبالتالى لم يحددوا امكانية معرفة الحقيقة

عن الوجود الإنساني في الممارسة Praxis ، فنادى بارمنيدس بوجود عالم الحقيقة المفارق لهذا الوجود المادي المتغير ، وبالتالي تم الفصل بين العالمين — عالم الحقيقة ، وعالم الواقع ، واصبح عالم الحقيقة ، الذي ينشد الحق والخير والجمال هو نوع من الترف الزائد ، الذى ليس له علاقة مباشرة بانتاج الضروريات للمحافظة على الحياة المادية .

وهذه النظرة القديمة — لا تزال سائدة — في المجتمعات المعاصرة ، لأنها تقدم الانفصال الانطولوجي والمعرفي بين عالم الحقائق وعالم المثل ، بين عالم الضرورة ، وعالم الجمال ، واقصى ما تطمح اليه هو اعادة تنظيم الحياة السياسية والاجتماعية ، وفق تعديل شروط الملكية او التبادل السلعي ، كما فعل افلاطون في الجمهورية ، وكما حاول ماركس ايضا ... لكن الفرق بين نظريات القدماء والمعاصرين ، هو أن نظرية القدماء ترى في أن معظم الناس ينفقوا حياتهم لانتاج الضروريات ، على حين تكرس مجموعة صغيرة حياتها للمتعة والحق ، وتكون مرتبطة بتقديم تنظيم يكفل العدالة والحرية وفق ضميرها الحي ، بينما اختفى هذا الضمير الحي ، واصبحت المنافسة الحرة هي طابع الحياة الحديثة ، وإذا كانوا الأفراد يولدون منذ البداية مهيئين لعمل معين — في الفلسفة القديمة — تبعاً لانتماءاتهم العرقية والطبقية ، فان الحياة المعاصرة اضفت طابعا شموليا على الأفراد ، فلم يعد هناك تفرقة بين الأفراد ، على أساس الجنس أو موقعهم من عملية الانتاج ، ونتيجة لهذا اختفى الطابع الفردي الذي يميز خصوصية الإنسان ، واصبح الكل مجبر على تبني « ثقافة السلع » ، فالأفراد في حياتهم اليومية ، يتبعون القيم الثقافية السائدة ، والتي لا يمكن انتاج الحياة إلا من خلالها ، فينظر للانسان كسلعة ، واحتياجاته هي سلع أيضا ، وتقوم أجهزة الاتصال في المجتمعات المعاصرة بانتاج برامج ثقافية (هي في حد ذاتها سلع) لتلبية حاجات الإنسان ، كما تقوم المصانع بانتاج الأدوات والأشياء ... واصبح معنى الثقافة مرتبطا بمفهوم معين للحياة التي يتم استخدام العقل في تطور المجتمع ، وفقا لغايات محددة ، وهكذا المفهوم يشير الى الطابع الكلي للحياة الاجتماعية في موقف معين ... (١٠) .

وهـذا يعني أن مفهوم الثقـافة قـد تـم استخدامه بأشكال متباينة ، فهـو قـد يشـير الى مجـالات الانتـاج الفكرى ، متميـزا عن الانتـاج المـادى الذى يمثـل الحضـارة . وقـد استخدمت السـلطة السياسية مفهـوم « الثقـافة » طـوال التـاريخ ، لكى تؤكـد على مفاهيم بعينهـا تريـد للأفـراد أن يتحـلوا بهـا ، ويعمـلوا على تحقيقها . فعلى سبيل المثـال ، قـامت النـازية فى المـانيا باستخدام مفهـوم للثقـافة فيـبه تنتـزع العـالم الروحى من سـياقه الاجتماعى ، ممـا يجعـل من الثقافة اسـماً تجميعيا زائفـا ، للقيـم الأصلية — فى حـد ذاتهـا — مقـابل عالم المنفعـة والعـالم المـادى ، ويسـود تعبيرات مثـل الثقـافة القومية ، أو « الثقـافة الجرمانية » بوصفها ثقافة خاصـة ، (وهـذا ما يقـع لدينـا عند الحـديث عن الأصـالة والمعاصرة ، أو الهـوية والخصوصية ، فيجهـد المفكرون العـرب أنفسهم فى تحـديد سمات خاصـة للعقل العربى فى مرحـلة تاريخية — للعصـور القديمة — رغـم أنهـا لـم تعـد موجودة الآن ، وهـم بذلك يؤكدون توهمـات زائفـة لدى العقـل العـربى عـن نفسـه) ففى هـذا المفهـوم يتـم الفصـل بين الثقـافة والحضـارة ، وتستبعد الثقـافة نتيجـة لهـذا الفصـل من العملية الاجتماعية (وهـذا ما نجـده أيضـاً لدى الحكومات العربية التى تـرى فى الثقـافة والكتـاب والروايـة والعمـل الفـنى ترفـاً زائـداً ، لا أهميـة لـه فى العمليـة الاجتماعية ، فتخلق فراغـا روحيـا وثقافيـا لدى الأجيـال الجـديدة ، التى قـد تجنـح للتطـرف فى الفـكر والسلوك ، لاشـباع احتياجاتهـا الانسانية العـامة) ، ثـم تتبنى السلطات مفهـوما للثقـافة يؤكد هـذا الفصـل بين الضرورى والجميـل ، بين الانتـاج الروحى والانتاج المـادى ، هـذا لكى تدفـع الأفـراد ليسـيروا فى مسـلك واحـد ترتضيه لهـم ، ويرتبط بمشروعهما السياسى ، ويحـاول الفـرد أن يحـلم بتحقيق عالمـه بدون تبديل لحـالة الواقـع ، ومن خـلال الأدوات والأشياء التى ينتجهـا العـالم الاستهلاكى ، وتوهـم الفـرد بأنـه حـر فى اختيـار ما يريـده من هـذه الأشـياء ، لتعمـق لديـه توهـم الحـرية الظاهـرة ، والسلطة السياسية بمسلكها هـذا تؤكـد علاقات جـديدة للحيـاة الاجتماعية ، وتسـتبعد ارتبـاط الثقـافة بالحضـارة ، وتختفى صـورة الثقـافة التى تعطى مشروعية للانتاج الروحى للانسان الذى يعبر عن تخيلاته اليوتوبية ، وتحمـل نقـده للصـور القائمة للحيـاة اليومية . وتعمـل تلك الصـورة من الثقـافة المنفصلة عن الحضـارة على استبعاد دور الفـن من الحيـاة اليومية ، واسـتبعاد ادراك الحقيقة والحـرية فى خصوصية الانسـان

واستقلاله الفردى ، وإنما البحث عن الحرية كمعطى يتحقق فى شروط اجتماعية خاصة ، فيلهث الأفراد وراء هذه الصورة من أجل تحقيقها ، تحت توهم أن هناك مساواة مجردة بين البشر فى تحقيق السعادة من خلال امتلاك الأدوات ، لكن هذه المساواة المجردة ، يتم كشف زيفها ، لأن من يمتلك القدرة على شراء هذه الأدوات — التى يتوهم السعادة من خلالها — هم قلة قليلة من الناس ، والغالبية العظمى من الناس لا تمتلك هذه القدرة الشرائية ، لظروف خارجة عن ارادتها وهذا يعنى أن المساواة بين البشر التى يعلنها النظام العالمى كشعار فى ثقافته هى وهم ، وتنطوى على لا مساواة حقيقية ، تتمثل فى الظروف المادية التى تسلب الأفراد حريتهم . وهنا تستخدم السلطة سلاح الثقافة ، لترد على حاجات الأفراد المتزايدة ، وبؤس حالتهم الاجتماعية ، بأن هنالك جمال الروح مقابل بؤس الجسد ، وهناك الحرية الباطنية مقابل قيد الحرية الخارجية ، وأن هناك عالم الفضيلة بدلا من الأنانية والحقد على القلة القليلة التى تمتلك القدرة على شراء الأدوات ، التى يتم الدعاية للسعادة من خلال امتلاكها .. وهنا تستخدم الثقافة لتقديم مفاهيم مضللة ، ذات طابع مثالى ، لقمع الجماهير غير القانعة ، وتستخدم الثقافة هنا العلوم الانسانية وعلى رأسها الطب النفسى لتخفى الفساد النفسى والتشويه الذى يصيب الانسان من جراء رفضه لهذا العالم الفاسد ، الذى يدعوه لشراء السلع ، ويدعوه لقمع هذه الرغبة ، إذا لم تتوفر لديه القدرة الشرائية ويحصر الفساد فى دائرة الفرد ، بوصفه مسئولا عن آلامه النفسية والجسدية ، ومطالبا له — أى الانسان — بالتكيف والتوافق مع هذا التناقض الثقافى الذى يطرحه المجتمع المعاصر(١١) ، وقد ركز أدورنو على نقد ثقافة المجتمع المعاصر ، الذى يتبنى هذه الصورة المزدوجة ، التى يتم من جرائها استلاب الانسان وتشويهه .. حيث تحولت الثقافة التى يرفعها المجتمع المعاصر ايديولوجيا لقمع الانسان ، لهذا تم استخدام « الفن » فى تبرير الشكل القائم للوجود ، وترسيخه للسكينة القاتلة للحياة اليومية .

والفن — لاسيما الذى نجده على شاشة السينما والتليفزيون — يقوم بتقديم صورة مزدهرة الألوان لجمال الناس والأشياء ، ويرفع الألم والأسى واليأس والعزلة الى مستوى القوى الميتافيزيقية ،

ويجعل الأفراد يقفون ضد بعض ، دون ان يرتبط هذا بالمؤسسات الاجتماعية ، ويتطور الأمر ، لمزيد من اقناع البشر بالعالم الذى تحكمه هذه المؤسسات ، من خلال مبالغة تقوم على اساس أن مثل هذا العالم لا يمكن أن يتغير جزئيا ، بل يتغير خلال تدميره كله فقط ! ، وهذا يعنى أن الأفراد — فى ظل هذا النظام العالمى — لا يستطيعون اعادة اكتشاف أنفسهم إلا من خلال القفز الى عالم آخر ، لا ينتمى الى عالمنا .. فيقنع الفرد بمحدودية قدرته على التأثير فى صناعة القرار ، ويتوهم أن الجميع ، بما فيهم أصحاب القرار السياسى ، فى المؤسسات التى تحكم المجتمع ، تعساء مثله ، وان العالم يقع تحت قوى كونية ذات طابع ميتافيزيقى تحكمه .. وبالتالى يرتبط الانسان بالوضع القائم .. وبالتالى يكف عن المطالبة بوجود اجتماعى أفضل ، ويقوم بتعضيد سلطة القوى الاقتصادية التى تحفظ وجود هذا المجتمع .. ويمكن تأجيل سعادة الأفراد ، واقناعهم بالسعادة الأبدية فى العالم الآخر على حساب عمر الانسان . بينما الثقافة الحقيقية التى ينادى بها أدورنو للوقوف ضد هذه الثقافة الدعائية السائدة ، هى ثقافة واقعية ، ترى فى التحام الثقافة بالحضارة وسيلة الانسان للتخلص من العوز المادى والروحى ، وترد للانسان فاعليته فى نقد المؤسسات والتحرر منها .. بدلا من الانكفاء الرواقى للانسان على ذاته ، ليهرب من العالم الذى يعيشه الى عالم آخر .. ولهذا لابد من الترابط بين الضرورى والجميل ، بدلا من الفصل بينهما ، ليصبح للفن مركز الوجود ، وليس زائدا عن الحاجة .

وتعمل تلك الثقافة الزائفة ، التى يرفعها المجتمع كشعار ، على الفصل بين النفس والجسم على النحو الذى نجده فى ثنائية ديكارت ، حين بين أن النفس جوهر متمايز عن الجسم ، لكى يتم التأصيل للفصل بين النافع والجميل وبين الحضارة والثقافة ، ويتم الفصل بين الانسان والعالم ، رغم أنه هو الذى ينتجه . ويتحول الانسان قيمة مجردة يدافع المجتمع عنها من خلال أدوات الاتصال ، دون أن يتطور الأمر للحديث عن واقع الانسان الاجتماعى ، فيصبح الدفاع عن « الانسان » قيمة يتفق عليها الجميع ، دون أن تتحدد ملامح هذا الانسان المقصود هو الذى يختفى وراء كل الفروق الطبيعية والاجتماعية ، وهذا يعنى أنها لا تدافع عن أحد ، وإنما

ترفع ثقافة المجتمع الاستهلاكى شعار يمكن ان يتفق الجميع عليه ، ويصبح ما يحدث للجسم لا يستطيع أن يؤثر فى النفس الانسانية ، وهذه القضية يتم تقديمها لتبرير الفقر والاستشهاد وتقييد الجسم من خلال التربية الثقافية التى تتحدد فى مناهج التعليم ، التى تطالب بقمع مطالب الجسد الضرورية وان الغذاء الروحى بديل يتلاءم مع الخبز القليل ، وتعميق الشعور بالاثم لدى من يرضى حاجات الجسد ، والدعوة للتحرر من الحسية ، أو اخضاع الحسية لهيمنة النفس(١٢) .

ويستعرض أدورنو هذا الطابع العام للثقافة المعاصرة كما يتمثل فى صورة الحب التى يقدمها المجتمع للأفراد لكى يتبنوا هذه الصورة ، ففى ظل مجتمع تحكمه العلاقات التبادلية للسلع ، تصبح الصورة السائدة للحب هى المنفعة المتبادلة ، أو ممارسة التسلط ، ولهذا يرى الانسان المعاصر تحقق صورة الحب اللامشروطة فى الموت ، لأن الموت يستبعد الظروف الخارجية التى تدمر علاقة الحب فى صورته التضامنية التامة ، لأن صراع المصلحة الذى يحكم علاقات الأفراد فى مجتمع التبادل السلعى يختفى فى الموت ، لأنه حين يموت أحد المحبين يتحول الى قيمة معنوية تسمو فوق المصلحة المنفعية المباشرة ، كما هو الحال فى الفن الدعائى الذى يقنع الفرد باستحالة التغيير الا بتغيير العالم بشكل كلى . وتم استخدام علم النفس فى تحويل الجوهر الباطنى الأصيل للانسان ، لكى يفرغ من قدرته التمردية ، ويصبح رقيقا هادئا ، شاكيا ، لكنه يخضع فى النهاية لحقائق الواقع وبهذا أمكن تحقيق الهيمنة الجماعية ، من خلال تسخير كل القوى المتاحة ضد أى تغيير حقيقى للوجود الاجتماعى(١٣) . وفى ظل هذه الثقافة التى تهتم بالجانب النفسى فى الانسان ، يمكن استيعاب تلك القوى والتطلعات التى لا تجد مكاناً لها فى الحياة اليومية ، من خلال مثال ثقافى يصور اشتياق الناس الى حياة أسعد يمكن أن تتحقق فى عالم أنقى وأسمى من هذا العالم الذى نعيش فيه ، ويترك للفن فى ظل هذه الثقافة أن يعبر عن هذه الجوانب التى لم يتح تحقيقها فى الواقع ، فيفسح المجال لليوتوبيا ، والخيال ، والتمرد ، والعنف الذى لا يسمح به فى عالم الواقع . وترسخ لدى الأفراد أن البحث

عن الحقيقة يكون فى عالم الفن ، أو عالم اللوجوس ، أو عالم التصوف ، وتبدو الحقيقة بعيدة عن عالم الواقع ، لكى يتم دفع الناس الى الخلاص الفردى من خلال التأمل الباطنى للوجود ، وليس من خلال الممارسة الفعلية للحياة اليومية ، وهذا ما تريده السلطة فى المجتمع المعاصر ، وتدعو له بحجة أن الواقع مبتذل ونثرى ، ويحتل مرتبة أدنى من الوجود التأملى النظرى .

وهنا يرى أدورنو فى الجمال والفن دعوة لتفتح الحواس ، ومن ثم فالأعمال الفنية الحقيقية تحوى عنفا خطرا يهدد الشكل القائم للوجود ، ذلك لأن الطابع الحسى للجمال يوحى بشكل مباشر بالحصول على السعادة من خلال الفعل وليس من خلال التأمل النظرى للوجود(١٤) ، فالعمل الفنى يفلت من أسر السلطة القائمة حين يوقظ الحس ، دون أى شعر بالاثم أو العار ، وإنما يعمق الشعور بالسعادة ، فلم يعد الفن والجميل هو الشعور باللذة بلا غرض ، وانما هو جميل فى ذاته ، والجمال هنا كما يؤكد نيتشه « يعيد ايقاظ التفتح الجنسى »(١٥) ، ولا يعنى هذا اباحة الجسم الانسانى وفق الأهواء ، وانما تنظيم الرغبات وفق ما يريده الانسان ، وليس وفق ما يريده المجتمع البيلطوى ، من المألوف أن ندرك أن المجتمع يعدل من شرائع الجسد ، كما وردت فى الدين على سبيل المثال ، ليقدم صورة أخرى ، يدعو لها بشكل خفى ، مثل بيع الجسد الانسانى فى الاعلانات ، كما يبيع الانسان ساعات جهده فى العمل ، فالمجتمع ، بحجة الفقر والعوز الاجتماعى ، وهو صانعه ، يسمح للانسان باستغلال الجسم الانسانى كوسيلة ، ولذلك يتحول الجسم كسلعة أيضا ، ويتم انتهاك التحريم الدينى ، لحساب الصحة الاجتماعية ، التى يتوهمها الشكل الاجتماعى .

ولعل فى تحليل مفهوم الجسم فى النظرية النقدية ، ولدى ادورنو بشكل خاص ، ما يساهم فى كشف دعوتهم للحرية ، حتى لا يسىء البعض فهمهم بأنهم يدعون للاباحة بدلا من الحرية ، ولقد توقف هربرت ماركيوز عند مفهوم الجسم والغريزة الجنسية فى كتابه « ايروس : الحب والحضارة » ، وعرض لها ايضا فى كتابه : فلسفة النفى ، وفى كتيبه الصغير عن « البعد الجمالى » ، ولكن ادورنو

لم يتعرض لها بشكل مباشر ، الا فى دراسته عن « التسلطية » وفى اشارات قصيرة فى كتابه النظرية الجمالية(١٦) .

لكن يتفق كل منهما - ماركيوز وادورنو - فى تأكيد الارتباط بين النفس والجسم ، وضد كل ثنائية تفصل بينهما ، وكشف كل منهما عن الايديولوچيا الثقافية التى تدعو لفصل الجسم عن النفس ، كما تفصل الحضارة عن الثقافة ، واكد ادورنو على دور الحس كعامل جوهرى فى الخبرة الجمالية ، لأن الادراك الحسى للجسم فى الفن ، يجعل المرء يشعر بسعادة حقيقية خالية من الشعور بالاثم التطهرى ، ويتواءم شعور المرء مع جسده ، على نحو يساهم فى ادراك علاقته بالكون من حوله ، وهذا عكس بعض اتجاهات الخبرة الجمالية التى تبرى فى التأمل العقلى الباطنى العامل الجوهرى فى الخبرة الجمالية فى عملية التلقى الفنى .

وقد تمايز ماركيوز عن ادورنو فى تقديم نقدا للطابع السلبى لمفهوم الجسد فى المجتمع المعاصر ، الذى يبرر تاجيره ، او تبادله وفقاً لمنفعة خاصة او عامة(١٧) ، بينما عمد ادورنو الى تنمية العلاقة بين الجمال والحقيقة ، بالمفهوم الاجتماعى ، والنفسى ، بل اصبح الفن هو الامكانية الوحيدة المتاحة ، امام الانسان المعاصر ، لكى يكتشف الحقيقة(١٨) ، وقد استمد ادورنو هذه الفكرة من فلسفة شيلر حين اكد فكرة التربية الجمالية للجنس البشرى ، واوضح ان المشكلة السياسية لتنظيم مجتمع افضل يمكن ان تتأتى من خلال العالم الجمالى ، لأنه من خلال الجمال يستطيع ان يصل الانسان الى الحرية(١٩) ، ولذلك فان الثقافة التى يقصدها ادورنو فى فلسفته ككل هى تعنى سيادة الفن على الحياة .. وهذا يعنى انه يعطى للفن دورا فريدا فى الثقافة المعاصرة ، ويستند ادورنو فى هذا الى ان جمال الفن ، يتمايز عن اشكال الثقافة الاخرى ، فى كونه يتصارع مع الواقع القائم ، والحاضر السيء ، بالرغم من استخدامه لمفردات هذا الواقع فى التعبير عن الجمال ، والفن هو الوسيلة الوحيدة الذى يقدم العزاء للانسان المعاصر على بؤس وتعاسة الواقع ، لأنه ينقله الى لحظة جميلة فى وسط

لا متناهي من التماسة ، فهي تخرج الانسان المعاصر من صورة للزمن المتراتب ، لتنقله الى زمن مكثف آخر ، وهذا الخروج يتيح للانسان مسافة نفسية وعقلية ، تساعد في التخيل ، والخروج من آسر الواقع ، وبالتالي تثرى الوجود الانساني بأبعاد اخرى غير ذلك البعد الوحيد الذي يتمثل في علاقات التبادل السلعي . والامكانية قائمة حين يقدم العمل الفني عالما يقوم اساسا على الجمال الفني ، هذا الجمال الذي يقوم ادراكه على نشاط تخيلي ، او وهمي(٢٠) ، وهذا الطابع السحري للفن ، هو ما يجدده والتر بنيامين بمفهوم العبق ذلك المفهوم ، الذي يعني تفرد العمل الفني في اضفاء هالة ساحرة على احظات الوجود الانساني ، لكن ادورنو يختلف مع مفهوم العبق الذي يقدمه والتر بنيامين ؛ ويرى انه مفهوم ذو طابع تصوفي ، ويطلق على هذه الحالة ، التوهم ، وهي شعور ايجابي ، لانه يتحرر من واقعية التشيؤ ، ويكشف عن العالم على نحو ما هو عليه ، وقد حجبته عنا الشكل السلعي ، وبالتالي تجعل الفرد قادرا على ان يسيطر على مصيره ، الذي قد يبدأ بالتخيل(٢١) ، فيتخيل الكيفية التي يتم من خلالها تشكيل بيئته على النحو الذي يلبي حاجاته الحقيقية ، بحيث تتسع مسافة التحقق الخارجي ، التي تعمل الدولة التسلطية الشمولية على تقليصها ، وتعمل على امتداد مسافة التحقق الباطني ، وتصور العالم في سوءه يبدو في شكلا جميلا ، يقبله المرء .

ويطلق ادورنو على عملية محاربة الدولة للمثل الليبرالية بأنها تدمير ذاتي(٢٢) ، وتتم هذه المحاربة من خلال تبني مفهوم للثقافة ذاتها تمارس به هذه الوظيفة التي تحارب به الثقافة النقدية ؛ بحيث تكرس لخضوع افراد المجتمع للنظام القائم ، ويمكن تحمل ما فيه من خلال المظهر البراق لتضخيم انجازات النظام العالمي ، وتضامنه مع مفاهيم صورية عن المساواة ، والحرية ، والكرامة الروحية ، وهي كلها سمات للقوة وللسطة والنفوذ الاقتصادي والاجتماعي ، ولكي يقوم النظام الجديد بذلك ، فلابد أن يقوم بعملية استبعاد للعناصر الفعالة في المراحل السابقة للثقافة ، بحيث تبدو هذه الثقافة الماضية وكأنها واقع تاريخي ستفيد ،

لا سبيل الى تحققه ، ويتم اعادة التنظيم الشمولى للوجود ، بما يخدم مصالح جماعات اجتماعية صغيرة ، تزعم أنها توهب نفسها للمحافظة على الكيان الاجتماعى ، وإن التعاون معها ، لا يرتبط بمصالحها الضيقة ، ولكن بالزعم بأن ذلك يحافظ على وجود الكل ؛ ولهذا فالفرد مطالب بقبول التناقضات التى تظهر فى برامج هذه الأنظمة التي تطرحها الدولة ، وهذا التناقض الذى يصور ان مصلحة الأفراد مرتبط بمحافظتهم على هذا النظام الذى يصور لهم الاغتراب والتعاسة والعوز ، وهذا التناقض المزدوج هو فى جانب منه ؛ مصدر الضعف الذى تحتج به الثقافة اليوم على شكلها الجديد .

ويمكن ايجاز السمات التى تتمثل فى الثقافة التى يتبناها المجتمع المعاصر لممارسة التسلطية ، التى ينقدها أدورنو فى الآتى :

- الاحتقار الشديد للعقل ، رغم التقدير الشديد للعقل فى الثقافات السابقة ، وتجد الثقافة الزائفة تبريرها لذلك فى تحليلها للفلسفة التي صارت مرادفة للعقل لم تهتم بالمشاكل الحقيقية للبشر بشكل كاف ، بالاضافة الى تأكيدها على الجوانب الروحية والنفسية ، وتصويرها بوصفها مناقضة للعقل ، وصار العقل الكمى والاحصائى والاداتى والتماثلى والوضعى هم أشكال العقل المسموح بتواجدها ، أما العقل النقدى ، والخيالى ، والعقل الذى يتداخل فى نسيج الوجود الانسانى فهو موضع شك لأنه يتناقض مع الواقع اللاعقلانى السائد فى المجتمعات المعاصرة .

- العداء للبناء الأكاديمى فى تناول القضايا الانسانية ، فلقد بدأ الطب النفسى الأكاديمى ، يخرج عن هيمنة النظام القائم ، وخرج عن يكون أداة لهذا النظام ، وبالتالى طرح مفهوما مغايرا للثقافة ، وعزلها عن سياق المجتمع ، وتصوير الأساتذة الأكاديميين فى صورة رهبان للعلم ، لا علاقة لهم بمشاكل الناس الحيوية .

- العداء للبناء الفنى والجمالى ، أى العداء للأعمال الفنية التى لا يتم انتاجها وفق استراتيجية صناعة الثقافة ، وإنما تتنافر مع الانتاج الفنى السلعى .

- العداء للثقافات الصغيرة التى تقدم صيغة للتنوير تعتمد على مفاهيم مغايرة للعالم عن تلك المفاهيم التى يعتمد عليها النظام القائم .

- تقوم الثقافة الزائفة على الدعاية لمفهومها عن العلاقات الاجتماعية ، وان وجود الأفراد مرتبط بالدفاع عن بقاء النظام السائد ، لأنه فنبائه يعنى فناؤهم ، وحجب الخطر ، والدعوة الى دعم الخداع للنظام .

- ترفض الثقافة السائدة الحديث عن التراث والعقل ، وتدعو للحديث عن خلق الواقع ، والتركيز على القوى المتاحة ، حتى تستبعد العناصر الايجابية فى التراث السابق .

- تكثيف وتوسيع نظام تقسيم العمل ، حتى يبدو الانشغال بعلم موضوعى ، وفن يوجد لذاته ، مضيعة للوقت ، ويمكن للدولة ان تبيع كل كنوز الفن فى المتاحف ، إذا اقتضى الدفاع القومى ذلك .. وحتي يدخل الفن فى خدمة الدفاع الوطنى والاجتماعى والعسكرى .

- تخطيط المدن الكبيرة بشكل يمكن من تشتيت الجماهير ، وبناء الأسوار حول الطرق لمنع المظاهرات ، بحجة النظام والمحافظة على أرواح الناس ، فيجد الأفراد انفسهم سجناء أسوار منيعة .

- تدعو الثقافة الزائفة للتكنولوچيا ، كأساس لتقدم المجتمع ، خدمة للشركات الكبرى ، دون أن تراعى احتياجات الافراد ، وإنما لكى تقوم بتمجيد الأمة وتفخيم صورة الحكومة التى تقوم بتحديث ادوات الحياة .

- فصل الثقافة كقيم عن البناء الحضارى المادى مما يؤدى الى فصل النافع عن الجميل ، وبالتالى تكون الثقافة تابعة لشروط الحياة المادية ، والترويج لها بدلا من أن تكون قائدة ومبشرة بحياة افضل واجمل ..

ـ إن وقت الفـراغ يتـم تنظيمـه وفـق مذهب المنفعـة العـامة ، بحيث تظـل مصلحة الفـرد مرتبطة بالمصلحة الرئيسية للنظـام القـائم ، فسعادة الفرد تدور فى حـدود تنظيم وقت الفـراغ فى الدولة التسلطية الشمولية .

ـ ترفـع الدولـة التسلطية شعارات تخفى بهـا الصـورة الحقيقيـة للواقـع ، مثـل « انتشار عـام للقيـم الثقافية » ، و « حـق أعضـاء الشعب فى المنـافع الثقافية » ، و « رفـع مستوى الثقـافة الفيزيائية والروحية والخلقية للأمـة » كـل هـذا دون أن يتيـح للجماهير الفرصة لصـنع ثقافتها الجـديدة التى تحـل محـل الثقـافة التى تقوم السلطة الشمولية بتصديرها عبـر أدوات الاتصـال .

ورغـم أن أدورنـو لا يتحـدث عن المستقبل ، وصورته ، إلا أنـه يأمـل فى أن استمرار الحيـاة ، يعنى استمرار خـلق ثقـافة مغـايرة ، لتلك الثقـافة السائدة عن طـريق الفـن ، الذى يوقظ الحـواس ، ويدافع عن الحيـاة ضـد المـوت بكـل أشـكاله .

ـ الفن فى عصر الاستنساخ الآلى « الفن والتكنولوچيا وأدوات الاتصال » :

استمد أدورنـو كثيـر من آرائـه حـول الفـن والظاهرة الجمالية من صديقه والتـر بنيامين (١٨٩٢ ــ ١٩٤٠) ، ولهـذا كـان ضروريا عـرض آرائـه حـول الفـن وعلاقته بأدوات الاتصـال ، وحـول علاقة الفـن بالتقنيـة ، هـذه العـلاقة الأخـيرة التى استخدمها أدورنـو فى تحليلاته ، رغـم بعض الاختلافات بينهمـا(٢٣) ، هـذا بالاضافة الى تبنى أدورنـو لكثـير من تحليـلات بنيامين لموقـع الفـن من الحيـاة الحديثة من خـلال تحليـل بنيامين لمفهـوم اللعب فى دراسته الرائـدة عن الدُمْيـة واللاعب(٢٤) ، وهـذا يعنى ضرورة عـرض آراء بنيامين ، التى تبناهـا أدورنـو(٢٥) .. لأنهـا تمثـل ركيـزة محـورية فى تفكـيره الجمـالى ، ولنبـدأ بتحليـل والتـر بنيامين لعـلاقة الفـن بالتكنولوچيا ، لأنها وثيقـة الصـلة بفـكر أدورنـو .

يرصـد بنيامين تطـور عملية نسـخ الأعمـال الفنيـة ، بـدءاً من عملية الصـب والطبـع ، لدى الاغريق ــ (حيث كانت الأعمـال الفنيـة

المصنوعة من البرونز والفخار يمكن تصنيعها بكميات ضخمة ، فيما عدا العمل الفنى كان فريدا ، لا يمكن أن يستنسخ آليا) — الى عملية الطبع على الحجر باستخدام الأيدى ، الى التصوير الفوتوغرافى ، الذى أدى الى تغيير أساليب انتاج الأعمال الفنية تغييرا جذريا ، وأدت تطورات تقنيات الاستنساخ الآلى مع حلول القرن العشرين الى ظهور أشكال فنية ، تفرض نفسها بوصفها أشكالا فنية أصيلة مثل فن صناعة الفيلم (السينما) التى ارتبط ظهورها بتطور تقنيات الاستنساخ الآلى ، وهذه التقنية أثرت على أشكال الفن التقليدى(٢٦) .

ولكن مهما تضاهت النسخة المنقولة من العمل الفنى مع الأصل ، فإنها تفتقد عنصرا واحدا : وهو وجوده فى الزمان والمكان ، ذلك أن خامات العمل الفنى وطبيعته التى لا تظهر فى النسخ المطبوعة ، تشير الى زمانه ومكانه ، وبالتالى تبين ظروف انتاجه ، وموقعه فى التاريخ . والزمان والمكان هما محورين أساسيين للتفكير الاستطيقى عند أدورنو ، واخذه من بنيامين ، لأن هذان البعدان يحكمان الوضع التاريخى لأى منتج من المنتجات البشرية(٢٧) فهذا الوجود المتفرد للعمل الفنى يظهر لنا من خلال الأصل الذى يعكس التغيرات التى صادفته من وقع الظروف الطبيعية عليه من خلال الزمن (وهذا ما يظهر فى الأعمال المصورة التى تنتمى لعصر النهضة مثلا ، ولا يمكن التعرف على التغيرات الأولى إلا من خلال النسخة الأصلية ، سواء بالتحليل الكيميائى أو الطبيعى ، ولا يمكن — بالطبع — القيام بهذه التحليلات على النسخ المصورة من الأصل) فالمكان والزمان فى العمل الفنى يحددان أصالة العمل الفنى ، وقد أدى استنساخ الأعمال الفنية بكميات ضخمة ، الى اختفاء مفهوم الأصالة فى العمل الفنى ، لأنه ليس له وجود فى أسلوب الاستنساخ(٢٨) .

ولكن أسلوب الاستنساخ قدم امكانيات اكبر ، عوضا عن الأصالة ، فمثلا يستطيع الاستنساخ أن يبرز جوانب فى العمل قد تغفلها العين المجردة ، ويمكن عن طريق التكبير والحركة البطيئة للكاميرا أن تتوصل الى حقائق تجهلها الرؤية الطبيعية « يمكن ملاحظة أن تخليل ميشيل فوكوه للوحة الوصيفات لفلاسكويز ، مرتبط بهذه الامكانيات التى تقدمها التقنية »(٢٩) ، وعن طريق هذه التقنية أمكن

اقتراب العمل الفنى من المتلقى ، فاصبح عن طريق الاسطوانة نستطيع الاستماع الى عمل موسيقى تم تسجيله فى مدينة تبعد عنا آلاف الاميال ، ورؤية المتلقى لكاتدرائيات ضخمة من خلال فيلم سينمائى .

ورغم هذه الميزات التى يتيحها اسلوب الاستنساخ للعمل الفنى ، فإن اصالة العمل الفنى تتلاشى ، ونفقد بالتالى الشعور بهيبة الشئ أو الهالة المقدسة التى تحيط بالعمل الفنى ، أو ما يعبر عنه بنيامين بكلمة عبق « aura » العمل الفنى(٣٠) فما يتلاشى فى عصر الاستنساخ التقنى هو عبق العمل الفنى ، ودلالة ذلك ، أن العمل المستنسخ يخرج عن مجال الفن ، لأن العمل الفنى يعتمد فى وجوده الخاص على التفرد ، بينما يؤدى الاستنساخ الى تعددية النسخ ، ويؤدى هذا بخروج العمل الفنى من محيطه الخاص ، الى مجال جديد يسمح للمتلقى باستقباله ، وقد ادى هذا الى زلزلة عاتية للموروث الثقافى ، فهذه الطريقة فى انتاج الأعمال الفنية تؤدى الى تصفية العنصر التقليدى فى الموروث الثقافى ، ويظهر هذا فى الأعمال الفنية التى تعيد انتاج التاريخ الثقافى ، أو تبعثه من جديد ، وفق المنظور الخاص للعصر الحاضر ، الذى تسيطر عليه قيم أخرى ، غير تلك التى كانت سائدة إبان انتاج هذه الأعمال الفنية .. « فالسينما — على سبيل المثال — حين تعيد تقديم رحلة كريستوفر كولمبس لجزر الهند الغربية فانها تقدمه من منظور المكتشف ، بينما هو فى منظور الثقافة الوطنية لسكان الجزر هو غاز لهم ، فالتقديم يتم هنا وفق قيم ثقافية مختلفة »(٣١).

ويقترب مفهوم « العبق » من مفهوم الجليل Sublime الذى سبق لكانط الحديث عنه ، فى معرض تفرقته بين الجميل والجليل ، فالشعور بالجمال مرتبط بالعمل الفنى ، بينما الشعور بالجلال تجاه موضوعات الطبيعة مرتبط بحالة طقوسية وشعائرية ، وهو مرتبط بالتجربة الدينية ، والسبب الذى جعلنا نقرن بين المفهومين — العبق والجليل — هو التعريف الذى يقدمه بنيامين للعبق بأنها الظاهرة المتفردة ، والتى تفترض مسافة تفصل بيننا وبين الشئ(٣٢) ويتفاعل « العبق » فى عصرنا أو فى الأعمال الفنية نتيجة لزيادة الرغبة الملحة لدى الجماهير نحو السيطرة على تفرد كل شئ ، عن طريق الاستنساخ ، فالجماهير لديها رغبة — نمتهما

طبيعة الحياة الاستهلاكية — فى ان تجعل كل شىء اقرب إليها : ماديا وانسانيا . فالعمل الفنى الأصلى يتميز بالتفرد والثبات ، بينما يتميز العمل المستنسخ بالزوال والتكرار ، والانسان المعاصر لديه رغبة فى هتك ستر الشىء ، وبالتالى اهدار عبقه الخاص ، لكى ينمى لديه طبيعة الادراك الحسى المعاصر الذى يقوم على احساس المساواة الشاملة بين جميع الأشياء ، الى درجة تطبيقه على الأعمال الفنية ، فيقوم باستنساخه(٣٣) .

ولهذا يمكن الربط بين تفرد العمل الفنى ووجوده فى نسيج التقاليد التى تكنون حية ومتغيرة ، فتمثال فينوس ، كان الاغريق يقدسونه ، بينما ينظر اليه رجال الدين فى العصور الوسطى على انه وثن ، ولكن كلاهما يتفقان على ادراك تفرده ، أى عبقه . وتعبر الشعائر عن تلاحم الفن بالتقاليد السائدة . ولذلك نشأت الأعمال الفنية المبكرة خدمة للشعائر الدينية . ولهذا فإن عبق العمل الفنى لا ينفصل كلية عن وظيفته الشعائرية ، بمعنى أن القيمة المتفردة للعمل الفنى الأصيل تجد اساسها فى الطقوس المصاحبة لنشأته ، والتى تمثل قيمته الوجودية ، وهذا الأساس الطقوسى ، الذى يوحد بين الجميل والمقدس ، حتى فى اكثر اشكال عبادة الجمال العلمانية ، هو الذى يحافظ على وجود الفن فى نسيج الوجود الانسانى كوجود مستقل عن الوظيفة المباشرة فى الواقع ، او كأداة لتأدية غرض معين ، ولهذا حين بدأت أول وسائل الاستنساخ الحقيقية ، وهى التصويز ، رفع شعار « الفن للفن » ، لمقاومة استخدام الفن من قبل أدوات السيطرة فى المجتمع ، وبالتالى القضاء على عبقه واستقلاله الخاص ، وهذا الشعار حاول إبتداع لاهوت خاص بالفن ، وهو لاهوت سلبى يتمثل فى مفهوم الفن الخالص ، الذى ينكر الوظيفة الاجتماعية للفن ، ويرفض تصنيف الفن على أساس المحتوى أو المضمون(٣٤) .

والاستنساخ الآلى للعمل الفنى ، جعل الفن يخرج عن دائرة الشعائر والطقوس ، واصبح التركيز على الأعمال الفنية التى يمكن نسخها بكميات تتلاءم مع حاجات الجماهير التى يمكن صياغتها وفق مفهوم مسبق ، تقدمه السلطة السياسية ، ولذلك تخلى العمل

الفـنى عن وظيفته الشعائرية لصـالح الوظيفة السياسية التى يمكن أن يقـوم بهـا .. وبالتالى يصبح العمـل الفـنى أداة للسيطرة والهيمنة ، بدلا من أن يكـون أداة للتحـرر .

ويتـم تقييـم الأعمـال الفنيـة على أسـاس القيمـة الطقوسية للعمـل ، التى تثبت أصالته وتفـرده ، وعلى أسـاس الربط بين قيمـة العمـل وقابليته للعـرض . لأن الابداع الفـنى قـد بـدأ بطقوس كليـة تخـدم الشعائر ، لأنـه كـان أداة من أدوات السـحر فى عصور ما قبـل التـاريخ ، ولـذا لـم يتـم الانتقـال من الوظيفة الطقوسية الى الوظيفة الفنية إلا فى عصـر قريب ، فأصبح يتـم التأكيد على القيمة الاستعراضية للعمـل الفنى ، ممـا أدى لظهـور وظـائف جـديدة للابداع ، مختلفـة عن تلك الوظـائف التى عـزت للفـن فى عصـور سابقة(٣٥) ، فى المرحلة الأولى لفـن التصوير الفوتوغرافى كـان يعتمـد على القيمـة الشعائرية عن طـريق تقـديس الأحبـاء ـ غائبين أو أمـوات ـ من خـلال الصور ، ثـم أصبحت القيمـة الشعائرية تحتـل المرتبـة الثانية بعـدما أصبـح الوجـه الانسانى ، فى حـالاته وهواجسه المختلفـة موضوعا للتصوير ، ممـا أدى لانبعـاث « العبـق » من هـذه الصـور المتمثل فى الشـجن الذى تلتقطه الكاميرا ، ولكن تراجـع هـذا الأمـر ، بتراجع الانسـان كموضوع للتصـوير ليحـل محـله الأشـياء ، والمـدن ، واستعراض قـدرات الكاميرا ، فأصبحت القيـمة الاستعراضية هى الأولى ، لأن هـذه القيمـة تجعـل من الممكن استخدام هـذه الصـور كـأداة ، أو تقـديم علامات على الطـريق ، سـواء كانت صحيحة أو مضللة ، حيث تتحـدد دلالـة الصـورة الواحـدة من خـلال موضعها من السياق الذى توجـد فيـه .

ويمكن القـول أنـه عندما تحـرر الفـن من أساسه الشعائرى من خـلال الاستنسـاخ التقنى فـإنه فقـد مظهـر الاستقلال الذى كان يتميز بـه ، وكـان يجعـل للفـن وظيفـة السـمو فـوق منظـور العصـر الذى تحكمـه علاقات جزئية ، ليستشرف آفاقـا أخـرى من خلال التخيل . فالعناصر الشعائرية ، تضاءلت شيئا فشيئا أمـام تقـدم تقنية الاستنساخ ، التى غـيرت من وظيفـة الفـن الجوهرية ، ويمكن إدراك هـذا بسهولة حين يتـم المقـارنة بين الأداء الفـنى الذى يقـدمه ممثـل المسـرح ، وممثـل السينما ، فالأول يقـوم بكـل المجهـود من خـلال اللقـاء الحى

المباشر ، بينما الثانى تتقدمه الكاميرا ، من خلال لغة بصرية تقوم على المونتاج واستخدام عدسات التصوير التى تقدم زوايا معينة للموضوع ، فممثل المسرح أقرب للقيم الشعائرية فى الفن التى تقوم على المعايشة ، بينما ممثل السينما يلتقى بالجمهور من خلال الكاميرا(٣٦) ، « فالعبق » أى تفرد الممثل فى أدائه مرتبط بحضوره للعرض ، والسينما لا تحقق هذا ، ولذلك تلجأ شركات الانتاج الى تعويض ذلك عن طريق الدعاية لنجوم السينما ، حتى يتحولوا لأساطير تكتسب مصداقيتها من الدعاية والاعلان ، لكى يصدق المشاهد ما يراه على الشاشة ، لأن هناك احساس عميق بالغربة يعترى الممثل امام الكاميرا ، وهو نفس الاحساس الذى يشعر به الانسان امام صورته المنعكسة فى المرآه . فالممثل امام الكاميرا يواجه جمهور المستهلكين الذين يمثلون السوق ، ويقدم له عمله وكيانه ووجدانه ، وهو متصل بهم عبر قنوات محددة للاتصال ، ولكنه منفصل عنهم ، كما تنفصل مصانع الانتاج عن اماكن المستهلكين ، فالسينما تحاول تعويض ضمور « العبق » من خلال بناء مصطنع لشخصية الممثل خارج الاستوديو ، لتخلق نجومية تحتفظ بسحر الشخصية الآسرة(٣٧) .

ونتيجة لهذه التغيرات فى التقنية ، والتى اثرت على انتاج العمل الفنى ، وفقد تفرده ، أوشك التمايز الذى يفصل بين المؤلف والجمهور أن يفقد خصائصه الأساسية . فالانسان يتطلع لكى يؤدى دوراً فى السينما ، أو يظهر فى الصحف ، أو يمارس دور الكاتب فى الصحيفة ، مما ادى الى ظهور تقييم جديد للكفاءة الفنية لدى المبدع ، فهو ليس الذى يحافظ على استقلاله ، ويتجاوز المحاكاة الى الابداع الخلاق ، وإنما هو من كان قادرا على أداء دوره المهنى فحسب(٣٨) .

بالاضافة إلى أن الفنون التى تعتمد على التقنية تحد من قدرة المتلقى التخييلية ، ففى المسرح يعى المرء حدود المكان التخييلى ، بينما السينما تجعل من التخييل محدودا ومن الدرجة الثانية ، لأن المونتاج وزوايا التصوير والاضاءة تقوم بتركيب العناصر ، على نحو يستسلم المتلقى للاستقبال فحسب ، بينما فى المسرح يقوم المتلقى بإعادة تركيب وانتاج هذه العناصر التى يشاهدها من أجل بناء تأويل كلى خاص .

ويغير الاستنساخ الآلى للفن من موقف الجماهير تجاه الفنون ؛ فالفنون التى يمكن مشاهدتها جماعيا ، أصبح لها قدرة ذاتية خاصة على اجتذاب الجماهير مثل السينما ، بينما الأعمال التى تتطلب نوعا من التلقى الفردى ، مثل فن الرسم مثلا ، فإنها تتراجع مكانتها جماهيريا .

ولا يقف تأثير التقنية عند هذا الحد ، وإنما يمتد ليشمل التأثير على الانسان التى فى الطريقة التى يتمثل بها العالم الذى يحيط به . وسيكلوچية الأداء التى تظهر من خلال الفيلم السينمائى تؤثر فى استخدام الأفراد للأدوات ، وفى استخدامهم للادراك الواعى فى الحقل البصرى والسمعى ، وترتب على هذا أن وحدات السلوك يمكن تحليلها بطريقة أدق ومن مستويات متعددة ، وزوايا متباينة ، أتاحها الفيلم السينمائى ، ولم يكن هذا متاحا من قبل فى اللوحات الفنية أو المسرح فأصبح العلم ممتزجا بالفن ، مما يتطلب درجة عميقة من المعرفة العلمية ، عند التعرض لأى موضوع من الموضوعات ، فحين تركز الكاميرا على مشهد ما فإنه يصعب القول أيهما أكثر ابهارا ، القيمة الفنية فى التصوير ، أم القيمة العلمية ، وهذا من القيم الايجابية للسينما (التطابق بين الفنى والعلمى) . بالاضافة الى فهم أفضل للضرورات التى تسود حياتنا ، ويمكن للسينما أن تكون أداة للتحرر إذا ارتبطت بمشروع ثقافى ايجابى ، يجعلها مستقلة عن رأس المال الاحتكارى الذى لا يهدف الا للربح فقط(٣٩) .. ولذلك يمكن للفنان المبدع أن يقدم لنا تفاصيل خفية للأشياء التى قد تبدو لنا مألوفة وتجعلنا نكتشف أماكن تبدو لنا عادية ، وهى ليست كذلك ، وتخرجنا من آسر الغرف الى عالم جديد بفضل التصوير عن قرب الذى يتيح لنا ادراك تمدد المكان ، والتصوير البطئ الذى يقدم لنا تمدد الزمان ، فى تكوينات بنائية جديدة ، لا تكشف عن تشكيلات الحركة المألوفة فحسب ، إنما تعطينا انطباعا بحركات منسابة ، وخارقة ، ومحلقة .. ولذلك يمكن القول : لقد أدخلتنا الكاميرا عالم البصريات اللاواعية ، كما أدخلنا التحليل النفسى عالم الدوافع اللاواعية .. ذلك لأن الطبيعة التى تبدو أمام الكاميرا تختلف عن تلك التى تظهر للعين المجردة(٤٠) .

ولهذا فقد مكنتنا السينما من فهم افضل للأشياء التي تحيط بنا من خلال التصوير عن قرب ، وفتح مجالات جديدة للعمل لم نكن على دراية بها ، لأنها ركزت على تفاصيل خفية للأشياء المألوفة .

إن مهمة الفن هى اثارة تطلعات وحاجات تخرج عن نطاق الواقع الآنى ، ولا يمكن اشباعها الا فى المستقبل ، لانه يتطلع للبحث عن المكبوت والمقموع والخفى فى امكانات الانسان وطاقاته التى لا يقوم الواقع الراهن فى ظل علاقاته القائمة بالسماح بالتعبير عنها ، ولهذا يظهر لنا — عبر تاريخ كل شكل من الأشكال الفنية — تطلع الشكل الفنى الى ابداع مؤثرات جديدة تحقق له توصيل ذلك ، وهذه المؤثرات الجديدة ، لم يكن من الممكن التوصل اليها من خلال تطوير المستوى التقنى ، اى فى شكل فنى جديد . وهذا ما نجده فى استخدام الأدب لمقتطفات من الصحف ، ولاستخدام الشعر لوحدات من الصمت ، الذى يعبر عنه بنقط بصرية ، فهذه الشطحات والمبالغات تنبع من اخصب بذور الفن ، وافضل لحظاته التى يتطلع فيها الى استثارة المتلقى بهموم جديدة ، وأبعاد غير مألوفة فى تجربته الانسانية ، وهذه الشطحات تحاول تحطيم الهالة المحيطة بالموضوعات التى يتناولوها ، ويتحول العمل الفنى من المشهد الجذاب أو النغمة الخلابة الى قذيفة تصيب المتلقى كالطلقة النارية ، ويكتسب العمل الفنى بعداً ملموساً لدى المتلقى(٤١) .

ولقد ترتب على التوسع فى استخدام التكنولوچيا فى العمل الفنى ، لاسيما فى السينما ، أن طبيعة التلقى الكمى — الذى يتمثل فى الاعداد الكبيرة للجماهير التى تشاهد الفيلم — قد تحول الى طريقة كيفية فى التعامل مع العمل الفنى ، فقد كان سائداً الموقف التأملى للعمل الفنى الذى يقوم على استغراق المتلقى وتركيزه على العمل الفنى ، أصبح العمل الفنى هو الذى يستغرق الجماهير ، بحيث لا يتيح لها الفرصة للتأمل العميق فى المشاهد التى تترى على شاشة العرض . فالسينما عمقت استخدام حواس الانسان بطريقة معينة ، تجعله يدرك العمل الفنى على نحو مغاير للطريقة التى كانت يتم بها أدراك العمل الفنى فى العصور القديمة ، فالعمارة — وهى تاريخها أطول من تاريخ أى فن آخر — تستقبل من خلال

الاستخدام او المشاهدة ، او من خلال اللمس والبصر ، فالاستقبال الذى يتم عن طريق اللمس لا يتأتى عن طريق التركيز فى العمل الفنى المعمارى ، بقدر ما يتم هذا التلقى عن طريق الاعتياد — نتيجة للمعيشة فى هذا البناء المعمارى او ذاك — الذى يحدد لنا جوانب التلقى بما فيها الجانب البصرى(٤٢) .

وهذا النوع من التلقى للأعمال الفنية عن طريق الاعتياد ، او الملاحظة العابرة ، الذى نشأ من خلال علاقة الانسان بالعمارة ، اصبح هو القانون الذى يقوم عليه تلقى الفنون المعاصرة ، وادى لاكتساب عادات جديدة من خلال التسلية التى تتحها مشاهدة الأفلام هى عادة الادراك الواعى الذى يتولد من الملاحظة العابرة للمشاهد ، التى تختفى ليحل محلها مشاهد جديدة ، ولذلك فإن نوع الاستقبال القائم على التشتت أصبح ملموسا فى جميع مجالات الفنون ، ودالا فى نفس الوقت على ظهور تغيرات هامة فى طرق الادراك الواعى التى كانت تعتمد فقط على التأمل ، فالمشاهد يستخدم خبراته فى ترجمة الصور ، عن طريق الصدمة التى يحدثها العمل الفنى لدى المتلقى ، وهذا يبين أن السينما جعلت القيمة الشعائرية للفن تتقهقر الى الخلف ، لأن القيمة الشعائرية تعتمد على الادراك التأملى العميق ، بينما تلجأ السينما الى الاعتماد على الاستقبال القائم على التشتت ، مما يجعل المتلقى يستخدم خبراته الحسية بما فيها خبراته اللمسية أيضاً ، وهذا يعنى أن التكنولوچيا قد جعلت من السمع والبصر وهما أداة الانسان فى التأمل يرتبطان بحواس أخرى هما اللمس من خلال خبرة الاعتياد ، التى يقوم الفن باستثارة الانسان من خلال الصدمة(٤٣) .

إن التزايد فى أعداد المشاهدين للسينما ، ودرجة تأثيرها بالاضافة لوسائل الاتصال الأخرى ، كالاذاعة والتليفزيون ، والڤيديو ، قد جعلت السياسة تهتم بالاستطيقا ، لاسيما تلك النظم الفاشية التى تفرض على الجماهير ، وتكرس لعبادة « الزعيم » من خلال سيطرتها على أجهزة الاتصال التى تسخر لخدمة هذه العبادة(٤٤) .

وتبلغ ذروة الاستخدام السياسى للجانب الاستطيقى فى أدوات الاتصال ، بهدف صياغة مواقف الجماهير فى الحرب ، حيث يتم

تعبئة جميع الموارد المادية والمعنوية لخدمة غرض واحد ، وهو الدعاية أن الحرب جميلة ! لأنها تؤكد سيادة الانسان على الآلة ، وتقدم تشكيلات مختلفة للأدوات والأصوات والمشاهد ، فالاستطيقا بطبيعتها ضد الحرب ، ولكن الأجهزة السياسية تستخدم استطيقا الحرب ، لتمرير صورها . فالحرب هى برهان على استحداث ميادين جديدة لترويج سلع جديدة ، فالحرب الاستعمارية سببها التفاوت بين وجود وسائل انتاجية ضخمة ، وعدم وجود استخدامات انتاجية لها ، فتصبح الحرب وسيلة لترويج منتجات وادوات الصراع ، وهذا دليل على أن المجتمع الغربى لم يصل الى النضج الكافى الذى يمكنه من استيعاب التكنولوچيا كعضو من اعضائه ، لتطور الحياة ، واستهلاك المواد الخام ، فالحرب هى ثورة التكنولوچيا التى تستهلك « مواد انسانية » بدلا من المواد الخام التى حجبها المجتمع البشرى . فبدلا من نشر البذور على الحقول بالطائرات ، تقوم الطائرات بقذف القنابل على المدن ، وما كان ممكناً للانسان أن يرضى بالمشاركة فى قتل الحياة لولا استخدام السياسة للفن على نحو واسع ، ادى لنشأة ما يسمى « باستطيقا الحرب » ، هذه الاستطيقا التى تقوم بصياغة وجدان الانسان ومواقفه تجاه الحرب ، واستغلت السياسة تغير الادراك الحسى للانسان من خبرة التأمل الى خبرة التشتت فى استخدام الحرب — بمفاهيمها المتباينة ، وهو تعبئة الرأى العام حول قضية من القضايا ، تمكن السلطة من استخدام أدوات العنف والدمار — لتقديم الاشباع الفنى للادراك الحسى ، الذى غيرته التقنية ، ونقلته من موقف التأمل العميق والادراك الواعى ، الى الخبرة الحسية المباشرة التى اعتادت على العنف ، وصارت الجماهير تتذوقه على مستوى الخبرة الاستطيقية ، والحل فى مواجهة هذا ، ليس ابتعاد الفن عن الحياة ، أو نجعل نظرية الفن للفن هى النظرية السائدة ، وإنما الحل هو اضفاء الطابع السياسى على الفن ، لكى يمارس نقده ونفيه لهذه الأشكال السياسية اللاانسانية . فالفن للفن قد يرى فى الحرب صور جمالية فى ذاتها من خلال اشكال الدروع والدبابات ، والطائرات ، وطلقات الرصاص ، لأنه لا يدخل الأخلاق ضمن رؤيته ، بينما تسييس الفن يكشف عن الاستخدام غير الطبيعى لهذه الأشكال ، ويقف ضد الحرب حتى لو كان الهدف الجمالى هو ابداع الاشكال الجديدة ، فالفن للفن هو نظرية اقرب للفاشية منه الى الاتجاهات

السياسية الأخرى ، لأن الاتجاهات المناهضة للفاشية ، ترى فى الفن استثارة لآفاق مستقبلية للانسان ، وترى فى الفن جزءا من النسيج الانسانى الذى يعتمد على الحلم بيوتوبيا جديدة للانسان(٤٥) . والسلطة السياسية تقنع الجماهير بنظريات الفن للفن ، واستطيقا الحرب ، عن طريق اقناعها بالمبدأ الذى يحكم الواقع الانسانى الآن ، وهو مبدأ المردود ، بمعنى العائد الذى يعود على الانسان من جراء فعل معين ، مستخدمة فى ذلك آلية التشتت فى استقبال الانسان للأعمال الفنية .

هذه الآلية التى تتحقق فى السينما ، والسينما هى الشكل الفنى الأمثل الذى يتواءم مع الحياة المعاصرة المليئة بالأخطار المتزايدة التى تواجه الانسان ، فحاجة الانسان الى التعرض لآثار الصدمات هى وسيلة يلجأ إليها لكى يتقبل الأخطار التى تهدد حياته اليومية . والسينما تماثل التغيرات العميقة التى أصابت جهاز الانسان الادراكى ، هذه المتغيرات التى يستشعرها الشخص العادى حين يجتاز شارع مزدحم فى مدينة كبيرة ، مما أدى لاستخدام السلطة السياسية لشريط الأخبار السينمائى الذى ينطوى على دلالة دعائية ، لا تخفى على احد ، ولكن الشخص لا يملك مصدرا آخر للمعلومات عن العالم ، يساعده فى تحديد مواقفه ، سوى هذه الأجهزة من الاتصال ، فيتم تطبيع الأفراد بصورة معينة من خلال تزويدهم بمعلومات مختارة . ومن خلال مباريات كرة القدم التى يتم حشد الجماهير بصورة تؤدى الى عدوى الاهتمام بها والتلقى بينهم .

ويمكن القول عند استعراض القضايا الجمالية التى تثيرها علاقة الفن والتكنولوجيا ، أن تطور أدوات الانتاج عبر تاريخ المجتمعات البشرية ، قد جعلت فنون كثيرة تتطور وفنون تندثر ، فلقد ولدت التراجيديا مع الاغريق ، ولم تبعث إلا بعد فترات طويلة فى شكل قواعد فقط من خلال كتاب فن الشعر لهوراس(٤٦) . فلا شىء يضمن استمرار فنون معينة ، نتيجة لظهور فنون أخرى تستوعب تقنيات العصر وأدوات الانتاج ، وتقترب من العلاقات الاجتماعية الى الحد الذى يمكنها من استشراف آفاق مستقبلية للوضع الانسانى ، ولذلك لا يمكن للعمل الفنى أن يكون قيما الا إذا ظهرت فيه أرهاصات المستقبل ، وهذا لا يتأتى الا باستيعاب الفن لأدوات العصر .

وقد ساهمت التكنولوچيا فى التمهيد من أجل ظهور شكل فنى معين ، فقبل أن تظهر السينما ، نجد المحاولات الأولى لفن التصوير المتتابع . وهذه الأشكال الفنية الجديدة — مثل السينما — كانت موجودة بذرتها الجنينية فى أشكال الفن التقليدية ، وقد ساهمت بعض التغيرات الاجتماعية ، مثل اقتصاديات السوق على احداث تغيرات فى انماط التلقى تمهد الطريق أمام الأشكال الجديدة . وهذا يعنى أن تطور الفن وظهور اشكال فنية جديدة كان مرتبطا بثلاثة عوامل هى :

١ — التكنولوچيا .

٢ — استخدام أشكال الفن التقليدى لبعض المؤثرات فى صورة خيالية .

٣ — التغير الاجتماعى وأثره فى تغيير انماط التلقى للعمل الفنى .

هذه العوامل هى التى حكمت تطور الفن ، وبالتالى فان موقف أدورنو من التكنولوچيا هو موقف متعدد الأبعاد .. فهو يرفض التكنولوچيا التى لا تكون أداة فى السيطرة على العالم ، وإنما سيطرة على الانسان ، وبالتالى فإن استخدام اتكنولوچيا فى انتاج الأسلحة فى الحرب ، يرجع لنفس السبب الذى جعل السلطة السياسية تلجأ لاستخدام الفن للدعاية ، وأصبح استنساخ العمل الفنى عن طريق التكنولوچيا ، مرتبطا بنمو نزعة الملكية التى تغذيها الدعاية المعاصرة ، من أجل نسخ الانسان أيضا ، فإذا كانت التكنولوچيا تنزع عن الفن الطابع التفردى له ، فان التكنولوچيا ودورها فى أجهزة الاتصال تنزع عن الانسان الطابع التفردى له ، بحيث يتوهم أن الحرية هى المفاضلة بين الأشياء ، وليست الاختيار بين نمطين من الوجود .. فالتكنولوچيا كصيغة من صيغ العقل المعاصر ، تحولت لأسطورة ، فبعد أن استنفدت أسواقها التقليدية ، جعلت من الحرب سوقا لانتاج آلات لتدمير (المواد الانسانية الخام) بدلا من توفير جهد الانسان ووقته فى التعامل مع الطبيعة .. وأصبح العقل فى صيغته الراهنة لا يمكن الاقتراب منه ، لأنه تجسد فى مؤسسات ضخمة ، تعمل عبر القارات ، وتستخدم ملايين البشر .. هذه الصيغة التى ترتكز على ثلاث محاور هى : التكنولوچيا والاتصال والمعلومات ، تستخدم الانسان من خلال السيطرة على لغة العصر ..

هوامش الفصل الثالث :

١ - قدم هوركهايمر - بعد وفاة أدورنو - كتاباً : « النظرية النقدية بين الأمس واليوم » حاول فيه ما قدمته النظرية النقدية من اسهامات ، وبين أن كل قدمته لا يتجاوز نقد نسق العصر الحديث الذى يتمثل فى العقل المهيمن ، وتعضيد بعض اشكال التعبير الذاتى ، والتبشير بفلسفة تاريخ مضادة للدعوة الى التكيف مع الواقع ، التى تعتمد على أخلاق السعادة التلقائية ، التى تنبذ الأنانية ، وتدعو الى انسانية جديدة .

وهذه النقطة التى وصلت اليها النظرية النقدية ، جعلتها ترى فى الفن الأفق الوحيد الممكن له التواجد فى ظل النظام العالمى ، لكن هذا النظام الاستهلاكى يسعى لادخال الفن فى منظومته الخاصة ، ومن ثم يتحول الفن الى أداة ، ويبتعد عن منطقه المستقل ، وهذا ما يعنى موت الفن الذى يقصده أدورنو كوسيلة للتحرر من أسر الواقع ، وهذا قد يرجع الى أن طبيعة الانتاج الفنى - من خلال أدوات الاتصال - يخضع لشروط وعلاقات الانتاج القائمة ، ومن ثم يكون مرتبطا بها من خلال القصد الجمالى ، فيتحول الفن الى مهنة للفنان ، وحرفة أو صناعة ..

وهذه الاشكاليات التى توقف عندها أدورنو ، حاول هابرماس وهو من الجيل الثانى لمدرسة فرانكفورت أن يقدم تعديلات جوهرية فى النظرية النقدية ، ويتحول من نقد الفن ، ودوره فى الحياة المعاصرة الى نقد الثقافة التى ينتجها المجتمع ، وهذه الثقافة هى التى تتضمن شروط استمرار وبقاء المجتمع من خلال اتاحتها لمختلف الرؤى التعبير عن نفسها ، واعادة انتاج اشكاليات الفكر وفق حقيقتين : أولهما العقل التواصلى ، بوصفه صيغة للحوار والتعدد ، واظهار للاختلافات المكبوتة والمضمرة فى المجتمع ، مما يتيح لها المشاركة فى الواقع الفعلى ، بدلا من تهميشها ، وثانيهما : فكرة الواقع المعاش ، بوصفه حصيلة لديناميات جدلية ، ولهذا فإن كتابات الجيل الثانى

مثـل يوجين هابرماس ، وجـان بياجيه واريك فـروم التى طرحت افقـاً جـديدا بدلا من الأفق المسـدود الذى وصلت اليـه النظـرية النقـدية ، واعترف بـه ماكس هوركهايمر فى كتـابه السابق الذكـر الذى صـدر عـام ١٩٧٠ .

See : jurgen Habermas : Legitimati on Crisis, trans by, T. Mc Carthy, Beacon Press, Boston, 1975, P, 142 .

2 - Adorno : Aesthelics theary, P, 6 .

3 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of fine Art .

٤ ــ باتريك تاكيسـيل : المدنيـة واللاعب : دور والتـر بنيامين فى تاسيس عـلم الاجتمـاع التصويرى . ترجمـة د. حمـدى الزيات ، مجـلة ويوجين العـدد ٧٨ ص٥٠ .

٥ ــ تقـوم فـكرة هـذه المسرحية على محـاولة اصلاح المجتمع عن طريق تدمـيره ، أنظـر فريدريش شـيلر : اللصوص (١٧٨٢) ترجمـة د. عبد الرحمن بدوى المسرح العـالمى ، الكويت ١٩٨١ ص١٢ .

6 - Adorno : Aesthetic theary, P, 4 .

٧ ــ هنـاك تعريفـات مختلفـة لكلمـة الحضـارة والثقافة تبعـا للفترة التاريخية ، والتعـريف الذى يقصـده ادورنـو للحضارة هى مجموع الجـوانب المـادية فى حيـاة الأشخاص والمجتمعات ، وبالتالى يتـم التمييـز ــ فى فتـرة تاريخية من حيـاة المجتمـع ــ بين الحضـارة والثقـافة ، على اسـاس أن الثقـافة تعبـر عن الجوانب الفـكرية والروحية فى حيـاة المجتمعـات . وقـد اكتسبت كلمـة ثقـافة Culture هـذا المضمون فى المـانيا على وجه الخصوص ، وصارت موازيـة لتصـور عـام لتـاريخ البشرية الذى اعتبـر درجـات التقـدم الفكرى معيـارا اساسيا للتمييـز بين مراحـل تطـوره . وقـد تابـع أدورنـو ما سـبق أن قـدمه هيجـل من ضرورة عـدم الفصـل بين الحضـارة والثقـافة ، لانـه لا يمكن تصور الجـوانب المـادية مستقلة عن حيـاة الانسان الروحية ، حيث تتبـع هيجـل

مسيرة الروح التى تتجسد فى أشكال مادية واجتماعية وثقافيه مثل الأسرة والمجتمع والدولة ومؤسسات الفنون .

8 - Adorno : Dialectic of Enlightenment, P, 120 .

٩ — أنظر محاورة افلاطون الجمهورية ، الكتاب الثالث والعاشر ، كذلك محاورة القوانين ، حيث أوضح رأيه فى كليهما حول الفن والأخلاق .

10 - Adorno : Dialecticof Enlighenment, P, 142

١١ — دفع ميشيل فوكوه هذه الفكرة الى اقصى حد لها ، حين نقد العلوم الانسانية ، التى استخدمت كأداة فى يد الدولة التسلطية الشمولية ، وركز على الطب النفسى الذى اتخذ وسيلة لقهر الأفراد ، الذين يختلفون مع النظام القائم ، من خلال وصفهم بصفة الجنون ، وبين فى كتابه تاريخ الجنون : أن الجنون كظاهرة انسانية كان يتم اطلاقه فى البداية على المتخلفين والمعتوهين ، والخارجين على المجتمع ، لكى يتم عزلهم عن المجتمع ، فالعزل السياسى كان يستخدم الطب النفسى فى تعزيزه وتبريره .

لمزيد من التفاصيل حول رؤية فوكوه للجنون ، أنظر : د. محمد على الكردى : نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو ، دار المعرفة الاسكندرية ١٩٩٢ .

١٢ — أوضح أدورنو هذا فى كتابه جدليات التنوير ، فى الجزء الخاص بصناعة الثقافة ، حيث يؤدى هذا الى تبنى مفهوم سلبى للدين ، يتمثل فى وضع الطابع الروحى فى مرتبة أسمى من الضروريات الحسية ، وبالتالى صهر المادة فى السماء ، والموت فى الأبدية ، فيقوم الفرد — نتيجة لهذا المفهوم — بقمع ذاته ، ويقتنع نفسه أن هذا هو جوهر الدين ، بينما هو يقنع نفسه بقبول الواقع الراهن على ماهو عليه ،

ويقتنع أن الفساد ليس فى العالم الاجتماعى ، وإنما فى نفسه الفاسدة ، فيصارع أهوائه ورغباته المشروعة لصالح سيادة نمط سائد للحياة اليومية .

- Adorno and Horkheimer : The culture Industry : enlightenment as Mass decepticrs, P, 125 .

١٣- اهتمت النظرية النقدية بدراسة صورة الحب فى المجتمع الصناعى المعاصر ، فأبرز أريك فروم هذا فى كتابه : فن الحب ، وعالج هربرت ماركيوز هذا الموضوع فى كتابه : ايروس الحب والحضارة ، وعالج أدورنو هذا الموضوع فى أبحاثه عن التسلطية .

١٤- الطابع الحسى للخبرة الجمالية بدا مع باو مجارتن ، الذى ركز على إبراز هذا الطابع الحسى كوسيط مشترك يتيح التواصل بين الفنان والمتلقى والناقد .

١٥- ذكره هربرت ماركيوز فى كتابه « فلسفة النفى » الترجمة العربية ، دار الآداب البيروتية ، الطبعة الأولى ١٩٧١ ، ص ١٢٩ - ١٣٠ .

١٦- مفهوم الجسم فى الفلسفة المعاصرة ، وعلاقة الوسائط المادية بعلم الجمال :

- Adorno : Aeslhelic Lheory, P, 485 .

١٧- هربرت ماركيوز : فلسفة النفى ص١٢٨ .

18 - Adorno : Aesthetic Theory, P, 48 .

١٩- أوضح فريدريش شيلر هذه الفكرة ايضا فى قصيدة له عن الفنانين ، فبين أن ما ندركه اليوم على أنه الجمال ، سنكتشف فى يوم قادم أنه الحقيقة ..

20 - Adorno : Aesthetic Theary, P, 191 .

21 - Ibid : P, 355 .

22 - Ibid : P, 308 .

23 - Frederic Iameson (ed), Aesthetics and Politics : Debates between Ernst Bloch, Georg Lukacs, Bertolt Brecht, walter Benjamen and Theodor Adorno, NLB London, 1977,

نجـد فى هـذا الكتـاب الرسائل المتبادلة بين أدورنـو وبنيـامين .

24 - Richard wollin : walter Benjamin An Aesthetic of Redembtion, Columbia Universety press New york, 1982, P, 86

٢٥- تعـرف بنيـامين على أدورنـو وهوركهايمر فى الثلاثينات من هـذا القـرن ، وانضم الى معهـد الدراسات الاجتماعية بجامعة فرانكفورت ١٩٣٥ ونشـر بعض دراساته فى مجـلة المعهـد

Zeitschrift Fur Sozialforschung

(مجـلة التنميـة الاجتماعية) ، مثـل دراسته عن الفـن فى عصـر الاستنساخ الآلى فى العـدد الخامس سـنة ١٩٣٦ .

٢٦- مقـالة بنيامين الهـامة عن الفـن فى عصـر الاستنساخ الصناعى ، لهـا ترجمـة لسـيزا قاسـم نشرت فى العـدد الثالث من مجـلة شهادات وقضـايا شـتاء ١٩٩١ من صـفحة ٢٣٧ الى صفحة ٢٦٤ وقـد اعتمدت عليهـا .

27 - Adorno : Aesthetic theory, P, 256 .

٢٨- الفـن فى عصـر الاستنساخ الصناعى ، الترجمـة العربية المشـار اليهـا ص٢٤٤ .

٢٩- قـدم ميشـيل فوكـوه تحليـلا لهـذه اللوحـة فى كتـابه نظـام الأشـياء Order of the Things .

٣٠- قدمت ترجمـة هـذا المصطلح د. سـيزا قاسـم فى معرض ترجمتها لنص بنيـامين ...

وبينت أن العبـق « aura » هـو ما يعـرض تفـرد العمـل الفنى وأصـالته ص٢٤٠ .

٣١ـ انظـر نص تودروف عن اكتشاف أمريكا أو الغـزو ، وقـد ترجـم النص اكثـر من ترجمـة الى اللغـة العـربية ، أبرزهـا ترجمـة بشـير السباعى •

بشـير السباعى ، دار سـينا للنشـر ، القاهـرة ١٩٩٣ •

32 - E, kant : The critigue of judgeiment, Irans, by : j, c, Meredith, oxford, 1952, P, 86 :

٣٣ـ والتـر بنيامين : العمـل الفنى فى عصـر الاستنساخ الآلى ، ص٢٤١

٣٤ـ المصـدر السـابق ص٢٤٢ وص٢٤٣ •

٣٥ـ المصـدر السـابق ص٢٤٤ •

٣٦ـ المصـدر السـابق ص٢٤٦ •

٣٧ـ المصـدر السـابق ص٢٤٦ •

٣٨ـ المصـدر السـابق ص٢٤٧ •

39 - Adorno : Aesthetic theary P, 85 :

٤٠ـ والتـر بنيامين : مصـدر سـبق ذكـره ص٢٤٩ •

٤١ـ المصـدر السـابق ص٢٥١ •

٤٢ـ المصـدر السـابق ص٢٥٢ •

٤٣ـ المصـدر السـابق ص٢٥٤ •

44 - Adorno : Aesthetic P, 467 :

45 Ibid : P, 89 :

46 - Ibid : P, 47 :

الفصل الرابع

نظرية الاستطيقا

- نظرية علم الجمال .
- استطيقا العمل الفنى .

لقد تحول أدورنو الى علم الجمال ، لكى يفتح الطريق أمام النظرية النقدية التى اقتصر دورها على توصيف صور العقل فى المجتمع المعاصر ، ونقد المجتمع وصور التسلط السائدة ، وكما يرى أحد الباحثين ، وهو روديجر بوبنر أن أدورنو « قد استحضر العمل الفنى لمساعدة النظرية النقدية على الخروج من عجزها ، مادامت لا تستطيع بمقولاتها أن تفسد السحر الايديولوچى الذى وقعت فى أسره . فالوهم الجمالى هو الوهم الوحيد الذى لا يستطيع الكذب ، لأنه منذ البداية لا يتظاهر بأنه شىء آخر »(١) ولهذا يعتقد أدورنو أن الأمل يكمن — فى النهاية — فى عالم الوهم الجميل ، عالم الفن ، وعلى الفلسفة أن تتبع آراء الفن ، ذلك لأن الحقيقة المتحررة من ايديولوچيا الواقع تظل يوتوبيا ، والفن هو الذى يستطيع استشراف عالم الحلم من فعل التخييل ، « فالفن عن طريق خلقه لعالم وهمى ، يمكن أن يعدنا بالتحرر من وهم الواقع »(٢) .

ويتمايز كتاب أدورنو النظرية الجمالية أو الاستطيقية ، الذى لا يتماثل مع المؤلفات التقليدية فى الاستطيقا ، فهو لم يلجأ الى ما لجأ اليه السابقون من تطبيق لموقف مذهبى على مشكلات الفن ، والحكم الجمالى ، وانما هو يحاول أن يستشرف آخر ممكنات تجاوز الواقع من خلال تحليله للظاهرة الفنية ، ولهذا فهو يحاول الكشف عن الموضوعات غير اليقينية ، التى لم تستطع الفلسفة التعامل معها ، لأنها تستعصى على التحليل الفلسفى التى يخضع لمقولات وتصورات مسبقة .

وظواهر الفن تعطى انطباعاً بالاستقلال الذاتى ، ولكنها مع ذلك مجرد وهم ، فالفن رغم انه ينقل لنا خبرة حسية ، يمكن فهمها ، الا أن هذه الخبرة ، لا تصمد لأى تحليل نظرى(١٣) ، والفهم هنا ، لا يعنى مرحلة الادراك التى تحدث عنها كانط فى كتابه نقد ملكة الحكم ، وانما يعنى الادراك الحسى فى اثارة جوانب مركبة من اللاشعور والشعور بالواقع ، وهذا الفهم الذى يقدمه

ادورنـو ، للعمـل الفنى ، يبين لنـا الى أى مـدى تمـرس أدورنـو فى التعامل مع الفنـون المختلفة ؟ فالكتاب ، النظرية الجمالية : ثرى بالتحليلات للأعمال الفنيـة التى تتخطى فى كثيـر من الأحيـان الحـدود الفاصلة بين النقـد الفنى ، وعـلم تذوق الموسيقى وتاريخ الفـن :

لكن قبـل ان نقـدم تحليـلا لكتـاب ادورنـو « النظرية الجمالية » أو « نظـرية عـلم الجمـال » الذى لـم يترجـم الى اللغـة العربية من قبـل ، لابـد أن نوضـح المقصـود بهـذا العنـوان ، هـل المقصود هـو تقـديم نظـرية للاستطيقا Aesthetic ، بمعنى البحـث فى المبـادىء التى يرتكـز اليهـا هـذا الميدان الجـديد ؟ بمعنى أن يكـون بحـث فى ميتافيزيقا عـلم الجمـال بالمعنى الكانطى لكلمـة ميتافيزيقا ، فالمقصـود بهـا لـدى كـانط البحـث فى المبـادىء التى تقـوم عليهـا الجماليات ، فميتافيزيقـا العـلم عنـد كـانط ، هـى البحـث فى المبـادىء التى يقـوم عليهـا العـلم ، وبالتـالى يكـون بحـث أدورنـو يندرج فيمـا يمكن أن يسمى (فلسفة الاستطيقا) . ام هـو بحـث فى الخبرة الجمالية ، وهـو المجـال الدقيق لعـلم الجمـال ، بعيـدا عن المعـايير القيمية ؟ وهـذا يجعلنـا نراجـع التحـديدات الدقيقـة بين نظـرية الفـن ، الاستطيقا ، فلسفة الجمـال ، وفاسفة الفـن ، والنقـد الفنى ، لنـرى — بشكل دقيق — انتمـاء محـاولة أدورنو فى تحليل الظاهرة الجمالية(٤) .

— نظـرية عـلم الجمـال :

يتكون كتـاب أدورنـو النظـرية الجمالية من اثنتى عشر فصـلا ، وثلاثـة ملاحق ، ففى الفصـل الأول يتحـدث أدورنـو عن الفـن والمجتمع والاستطيقا . فيبين أن الحـديث الآن عن الفـن ، أصـبح مشكلة ، لاسيما فيمـا يتعـلق بوضـع الفـن وعلاقته بالحيـاة الانسانية ، والمجتمـع ، لاسـيما أن الكثيرين يريدون أن يحـددوا أولوية مـا ، تمكنهم من تحـديد طبيعـة العـلاقة ، فهـل يأتى الفـن اولا ، ثـم تجىء الحياة الانسانية ، أم العكس ؟ وذلك لتاسيس نظـره للفـن تـرى فيـه انعكاسا لمـا يحيط بـه من عـوامل مختلفـة ، وحقيقة الأمـر أن هـذا تاويل لموقـع الفـن ، واسقاط لتصـورات مسبقة عليـه ، ومحـاولة لمـلء الفـراغ اللانهائى الاحتمـالى لابعـاد الانسـان الذى يجـد نفسـه فى حاجـة الى المخيلة ، لادراك أبعـاد تجربتـه غـير المرئيـة(٥) .

ويرصد أدورنو ظهور الحركات الفنية التى قدمت ثورة فنية منذ عام ١٩١٠ ، فلقد تزايدت أعداد الأعمال الفنية ، التى تنهج نهجاً مغايرا لمفاهيم الفن التقليدى وآلياته(٦) . واستطاع الفنان أن يكتسب حرية جديدة - لم تكن متاحة له من قبل - فى تناول موضوعات ، كان محرما الاقتراب منها ، وحرية فى تدمير الأشكال التقليدية - فى انتاج العمل الفنى ، ولكن - رغم هذه الحرية ، التى اكتسبها الفنان - أحاطت بالفن شكوكا حول جدواه ، لاسيما بعد سيطرة مبدأ المردود الاقتصادى ، وهيمنته على مختلف أشكال الحياة الانسانية ، مما يترتب عليه وضع الفن موضع الشك والريبة ، وخصوصا بعد أن استخدمت السلطة والشركات الاستهلاكية الفنون كأداة لترويج منتجاتها ، وأصبح الفن مرادفا للدعاية والاعلان ، وتضاءلت مساحة الفن « الحقيقى » ، الذى لا يستخدم كأداة فى يد المؤسسات ، لأنه متحرر من آسر السياق الذى يحكم الواقع ، وبالتالى طرحت أسئلة قديمة عن قيمة الفن وجدواه ، وعلاقته بالمجتمع والحياة الانسانية .

وهذا توصيف من أدورنو لحالة الفن الآن فى الحياة المعاصرة ، ونهجه الدائم ، هو التساؤل ، الذى يكشف عن أبعاد الموقف من منظور مغاير ، فيحدد أهمية العمل الفنى فى كشفه للمقموع والمكبوت فى الحياة الانسانية ، ولكنه يميز بين نوعين من الفن ، النوع الأول : الفن السوفسطائى أو الفن الكاذب الذى يدمج نفسه مع الأنواع الأخرى من الدعاية(٧) ، ويتكيف مع الحياة الحديثة ، وليس لديه أية قدرة على المقاومة أو النفى ، فهو وسيلة ايديولوجية ، لتبرير الحياة من خلال الوسائل والأشكال والأدوات الفنية . والنوع الثانى هو الفن الحقيقى الذى يمثل قوة احتجاج ضد كل ماهو قائم ، ويؤدى الى الاغتراب والتشيؤ والنكوص . والنوع الأول يستخدم الشعارات والاكلشيهات التى تضفى مقدار من السعادة والألفة على العالم المتفكك الحزين ، بينما النوع الثانى يقدم نوعا من العزاء للانسان على مافى العالم من تمزق وبالتالى يحرر الانسان من آسر العالم ، عن طريق النفى لكافة الأشكال التى تجعل وعيه يستنيم لهذا العالم .

ويقـدم أدورنـو فى هـذا الفصـل تفنيدا للأسئلة المزيفـة التى تطرح عن الفـن ، وخصوصا تلك التى تتنـاول العـلاقة بين الفـن والحقيقـة والحياة ، ويناقش هيجـل فى قضية موت الفـن death of art (٨). فـيرد على حجـة هيجـل القـائلة بأنـه فى العـالم الذى يسـعى الى صـياغة كـل شىء وفقـا لقـانون مـا ، أو قواعـد محـددة ، فـان الفـن يمـوت ، لانـه لا يستطيع أن يحيـا من خـلال قوانين جـامدة ، وقواعـد معـدة سـلفا ، لأن الفـن يصـنع قوانينه وقواعـده الخاصـة ، والانسـان فى العصـر الحـديث — وفقـاً لمنظـور هيجـل — لا يقبـل الا الأشـياء التى يمكن صياغتها فى قـانون كونى ، أو قواعـد محـددة ، ولمـا كـان الفـن لا يقبـل هـذه الصياغة ، فـان هنـالك نوعـا من الحجـاب بين طبيعـة الانسان المعـاصر وبين الفـن الذى يثـور عـلى القواعـد التى يتبناها الانسـان ، ولهـذا فالفـن الحقيقى من وجهـة نظـر ادورنو لـم يمـت ، طالمـا أن الفـن لـم يخضع القواعد والقوانين التى تحـكم الحيـاة الحديثـة .

ثم يناقش أدورنـو طبيعـة العـلاقة بين الفـن والمجتمع ، ويـرد على نظـرية الانعكاس الذى قدمهـا چـورج لوكاتش ، ويبين عيوبهـا ، ويبين ان الفـن فى اعتمـاده على بنيـة التخييـل الحسى ، يقدم اليوتوبى بالنسبة للمجتمـع(٩) ، ولذلك لا يمكن احـالة الفـن للمجتمع ، والا فـان ما نقـدمه حين ذاك يكـون تفسـيراً ايديولوچيا للفـن ، بالرجـوع لمـا هـو كـائن ، بينمـا الفـن تخييـل لأبعـاد متعـددة ، والمجتمع أحـد هـذه الأبعـاد ، وليس البعـد الوحيد ، ويناقش أدورنـو التفسيرات التى تربط بين الفـن والمجتمـع على نحـو مبـاشر بأنهـا تحـاول استنطاقه بمـا ليس فيـه ، ويمثـل الفـن محـاولة لتجـاوزه .

ويقـدم أدورنـو — بعـد نقـده لنظـرية الانعكاس — نقـدا لنظرية التحليـل النفسى فى الفـن ، من خـلال مقارنته بين رؤيـة كـل من كـانط وفـرويد للفـن(١٠) . وعلى الرغـم من استفادة أدورنـو من أستطيقا فـرويد فى تحليـله للأعمـال الفنيـة ، الا انـه لا يتخـذ من نهـج فرويد النهـج الوحيد فى تفسـير الأعمـال الفنيـة ، ويبـدو أدورنـو فى هـذا الجـزء أقرب الى كانط منه الى فرويد ، رغم استفادته من الأخير . لاسيما فى اهتمامات فـرويد بخبرات الفنان اللاشعورية وعلاقتها بالعمل الفنى ، والنقـد الذى وجهـه أدورنـو لمنهـج التحليـل النفسى للفـن ، يتلخص

فى تركيز فرويد على بعض العناصر ، مما أدى لاهمال عناصر أخرى فى عمية الابداع والتذوق الفنى ، فلقد ركز فرويد على الحلم واللاشعور ودورهما فى عملية الخيال ، والتعبير عن المكبوتت لدى الانسان ، لكن لم يشر فرويد الى الثقافة كمصدر من مصادر الابداع لدى الفنان أيضا ، ويقوم بتفسير العمل الفنى بالرجوع الى الفنان ، وهنا يعنى أن تحليله يعتمد على فرضيات تأملية ، مثل فرضية الحلم ، فيرى فرويد أن العملية النفسية فى حالة الفن ، وفى حالة الحلم هى عملية واحدة(١١) ، ولكن القصد الذى يوجه التكوين مختلف فى الحالين ، والحلم كالفن لغز مشخص ، والتماثلات التى قامها فرويد بين الحلم والفن لا تدعو الى البقاء عند المعنى الظاهر للحلم بل تومىء الى — على العكس من ذلك — قراءة الأعمال الفنية كما يقرأ الحلم ، من خلال فك شفرته ورموزه اللاشعورية ، بهدف اكتشاف اللامرئى . ويتعامل فرويد مع العمل الفنى — مثل الحلم — بوصفه نصاً ينبغى تفكيك رموزه ، فالعمل الفنى هو التدوين الأصلى لتاريخ فردى لا تنفك رموزه إلا فى ضوء التحليل النفسى ، والعمل الفنى من خلال هذا المعنى هو اعتراف من اعترافات مؤلفه ، ولكنه اعتراف لمن يتقن قراءته . فالعمل الفنى يبدو وكأنه تدوين ، مكتوب من قبل فى النفس الانسانية ، ولذلك يفهم فرويد جميع المواد التى يتألف منها العمل الأدبى ، على أنها ماضى مختزن داخل الانسان ، وورد عليه خلال اللذات العابثة والكسل وخبرات السعادة والألم ، والكذب لديه هو حالم فى وضح النهار ، فالتجارب الحاضرة توقظ فى المبدع ذكرى تجربة أسبق ، تنبثق من خلالها رغبة فى التحقق من خلال العمل الفنى(١٢) . والعمل الفنى يكشف عن عناصر التحريض القائمة التى تستدعى لا شعور الطفولة .

وقد استفاد أدورنو من تحليل فرويد فى احدى جوانبه ، حين فسر مسرحية « نهاية الحفل » لصمويل بيكيت على أنها تشنيع ونكوص ، فعجز البطل عن الفعل جعله يتذكر طفولته القديمة .

والفكرة الهامة التى يركز عليها أدورنو فى تحليله لفرويد فى مواضع متفرقة من كتابه النظرية الجمالية هى أنه ليس هناك

نظـام طبيعى أو منطقى للاشعور ، وهـو مصـدر الفـن عند فـرويد ، بالاضـافة للخيـال ، فهـذه الطبيعة الخاصـة للفـن التى تخـرج عـن منطق الواقـع ، هى ما يميـز الفـن على الاطـلاق ، والفنـان — لـدى أدورنـو — هـو الذى يحتفظ عمـله الفـنى بشكله الذى يأبى على الدلالة الجاهـزة ، ويحتفـظ بمنطقـه الخـاص ، على عكس الانسـان فى حياته الواقعيـة حين يتذكـر الحـلم الذى رآه أثنـاء النـوم — والتذكر هنـا هـو فعـل شعورى واع — فعند ذلك فقـط تتخـذ محتويات اللاشعور شـكلا ذا دلالـة ، بينمـا الفنـان يسعى لتقـديم حلمـه الابداعى كمـا هـو ، حتى لا يفقـد خواصـه الرئيسية حين يدخله فى شـكل منطقى يمكن تفسـيره بالرجـوع لمـا هـو كـائن ، وليس بالرغبـة بالتحـرر ممـا هـو كـائن . ويأخـذ أدورنـو على فـرويد أن التحليـل النفسى للفـن لديـه سـجين منطق العـلاقة ، وتمثلهـا ، وهـذا يعـوقه عن اكتشـاف التعـدد الغنى للمعـانى فى العمـل الفنى ، التى لا يمكن ردهـا للسـيرة الذاتية للفنـان فحسـب . وان كـل نص لا يتيـح لنـا اكتشـاف هـوية مؤلفـه فحسـب ، وانمـا يتيـح لنـا ادراك (نص الحيـاة) من خـلال الخيـال الحسى — وانـه يمكن حـل لغـز النص الفنى بالكشف عن الكبت الجمـاعى كأساليب للرقـابة السياسية على اختـلاف العصور ، وليس بالكبت الفـردى فقـط — ويأخـذ أدورنـو على فـرويد ملاحظة هـامة تتعـلق باهتمـام فـرويد بمضمون العمـل الفـنى أكثـر من اهتمـامه بالسـمات الشكلية واللغـوية والتقنيـة ، وهـذا يبعـده عن الجماليات المعاصرة التى تركـز على الآليات التشكيلية بوصفها ثـورة فى الفـن(١٣) .

وفى الفصـل الثـانى ، يتنـاول أدورنـو المشكلات التى يثيرهـا وضـع Situation الفـن فى عصرنا الراهـن ، فيحلل العنـاصر المـادية للفـن المعاصر ، التى تعـددت بشكل لـم تعـد المقولات الجمالية الاوليـة مقبولة فى تحليـل طبيعـة الفـن المعاصر ، فـلم يعـن للفـن هـذا الطـابع الجوهـرى Desubstantialization الذى كان مرتبطا بـه فى المجتمعـات السـابقة(١٤) واصبح للفـن وضـع خـاص فى الثقـافة التى يطرحهـا المجتمـع الصناعى الذى نعيش فيـه ، هـذه الثقـافة التى تلقى بظلالها على كـل شىء فى المجتمعـات الحديثة ، ولهـذا لـم يعـد من الممكن تنـاول قضـايا الفـن ضمن اطـارى مذهبى ، بحيث يأتى الفـن فى خاتمـة النسـق الفلسفى كانعكاس ثانى للعلاقات الأوليـة

التى يطرحها الفكر السياسى ، فوضع الفن مرتبط بنقد الثقافة المعاصرة التى تحكمها آليات التبادل ومبدأ المردود .

وما يريد أدورنو أن يؤكده هنا ، هو استقلالية الفن ، وبالتالى فهو ينقد التصورات التى تلحق الفن بعوامل اخرى ، مثل الجمالية الماركسية التى تحاول معاملة الفن كايديولوجيا ، وتعمل على ابراز الطابع الطبقى للفن ، فهذا يفترض وجود علاقة مباشرة بين الفن ومجمل علاقات الانتاج ، وتغير الأخيرة يؤدى الى تغير الفن ، وهذا ينطوى ضمنا على ضرورة تمثيل علاقات الانتاج الاجتماعية فى العمل الفنى ، لا أن تفرض من الخارج ، بل تندرج فى عداد المنطق الداخلى للعمل الفنى ، بحيث تتفق مع منطق المادة الوسيطة المستخدمة فى الفن ، ولكن هذا التصور ينطوى على تصور معيارى يفترض أن هناك رابطة محددة بين الفن والطبقة الاجتماعية ، والفن الأصيل والحقيقى — من هذا المنظور — هو الفن الذى يعبر عن وعى الطبقة الصاعدة ، وبالتالى يوحد بين السياسى والجمالى ، أى بين المضمون الثورى والطبيعة النوعية للفن ، والواقعية هى الشكل الفنى الأمثل للتعبير عن ذلك ، ويلاحظ ادورنو أن هذه التصورات المعيارية كانت لها عواقب وخيمة على علم الجمال ، وافترضت أن القاعدة المادية هى الواقع الوحيد الحقيقى ، وانتقصت من شأن الوعى ، واللاشعور الفرديين ، ووقعت الجمالية الماركسية بذلك فى التشيؤ الذى كانت تحاربه ، لأنها لم تفسح المجال للذاتية والخيال فى الفن بوصفهما يمثلان القدرة على تجاوز الواقع وما فيه من تناقضات(١٥) .

ويبين أدورنو ضرورة تجاوز الفن للواقع القائم ، حتى لا يتحول الى اداة لتكريس هذا الواقع وتأكيده ، بدلا من نفيه ، وكشف ما فيه من بؤس والم ، وهذا لا يتأتى الا بدانا بالشكل الجمالى ، وقانونه ، بدلا من أن نبدأ من الواقع الى الفن ، فالفن يعيد صياغة العالم على نحو مغاير تماما للعالم الواقعى ، ويظهر المضمون المباشر فى أسلوب العمل الفنى ، وبناء منطقه اداخلى ، ولذلك فالفن حين يتجاوز الواقع المباشر ، فانه يحطم العلاقات المتشيئة للعلاقات الاجتماعية القائمة ويفتح بعدا جديداً للتجربة

الانسانية ، وهو بعد التمرد الذاتى على ماهو متاح ، ويبدو كامكانية وحيدة للوجود الانسانى . والفن بذلك يتحول لقوة منشقة عن الواقع ، لأن الشكل الجمالى يتيح تحويل الانسان من فرد محكوم بشروط الواقع الحاضر الى فرد مكتف بذاته ، ومحكوم بشروط أخرى ، وبواسطة هذا التحويل الجمالى الذى يتم عبر اعادة صياغة اللغة والادراك والفهم ، يمكن للعمل الفنى أن يعيد تمثيل الواقع ، وهو يضعه فى قفص الاتهام ، ويكشف بالتالى عن الممنوع والمكبوت فى داخله ، ولذلك يركز أدورنو على أن وظيفة الفن النقدية تكمن فى الشكل الجمالى ، لأن الشكل الجمالى يتجاوز الواقع الراهن ، ويمثل الاستقلال الذاتى ـ الذى لا ينتج وعيا زائفا ، أو وهما ـ الوعى المضاد لكل صور الامتثال للواقع الراهن ، وهو الذى يعتق الحساسية (يحرر الحواس ويفتحها على ادراك صورة أخرى للواقع غير تلك التى تلح عيها أجهزة الاعلام ، وأدوات الاتصال) والخيال والعقل ، ولكى يقوم الشكل الجمالى بهذه الوظيفة ، فلابد أن ينتزع الفن من أسر قوة السائد لكى تتيح له التعبير عن حقيقته الخاصة . وهذا الطابع الخاص للشكل الجمالى يجعل المبدأ الذى يحكم عالم الفن مختلف تماما عن المبدأ الذى يحكم عالم الواقع ، ويصبح الفن مغايرا لما هو معطى وراهن ، وبمغايرته وتمايزه يؤدى الفن وظيفة معرفية ، لأنه يبلغنا بحقائق غير قابلة للتبليغ بأية لغة أخرى غير الفن .

ويتناول أدورنو ـ فى الفصل الثالث ـ مفهوم القبيح والجميل ، وعلاقة الفن بالتكنولوجيا ، فيحدد مفهوم القبح Ugliness كمفهوم معيارى مرتبط بالثقافة السائدة ، ويتحول لبناء قيمى يعزل كل فرد أو عمل او صورة متمردة على النسق الثقافى القائم ، فالمفهوم الجمالى يتداخل مع المفهوم السياسى والاجتماعى ، ويقوم أدورنو ينقد هذا التصور ، حيث كان الفن مرتبطا بالتطهير فى الأعمال الكلاسيكية التى تصور البطل فى صورة كلية ، لكن مفهوم القبح فى الفن المعاصر الذى يتخذ صور التمزق والتفتت بدلا من التناغم والانسجام قد تبدل بحيث أصبح بناء ايجابى يخرج المرء من الانغماس فى الواقع ، أو تخديره بابعاده عن الخروج من أسر الواقع ، ولهذا يطرح أدورنو مظاهر القبح الاجتماعية فى فلسفة التاريخ ، التى تطرح تصورا معيارا يحدد معنى القبح ، ويقوم أدورنو بعد ذلك بتحليل مفهوم الجميل فينقد التصورات

الميتافيزيقية للجميل ، ويطرح الجميل كعلاقة . ثم يعرض بعد ذلك لمفهوم التكنولوجيا وعلاقته بالفن ، ويختلف فى هذا الجزء — مع والتر بنيامين حول دور التكنولوجيا فى شيوع الأعمال الفنية بنسخها — رغم أن هذا قد افقد العمل الفنى تفرده ، ونزع عنه الهالة المقدسة التى كانت مرتبطة به ، ويرى أدورنو فى تصور بنيامين نوعا من الصوفية ، ويرى أن التكنولوجيا قد استخدمت الفن كأداة لتسخيره فى تنفيذ ما تريده(١٦) .

ويتناول أدورنو — فى الفصل الرابع — موضوعا تقليديا هو الجمال فى الطبيعة ، أو الجمال الطبيعى ، فيقوم بتحليل الجمال فى الطبيعة ، والصلة بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى ، ويبين ان الجمال الطبيعى تعبير عن الثبات والاستمرارية ، وهذا مفهوم فى التاريخ تجعل الظواهر تتكرر على نحو مطرد وثابت ، ولهذا فانه يحلل الآراء التى تقدم نقدا Condemnation للجمال الطبيعى ، ولاسيما هيجل ، فيقدم ما وراء نقد هيجل للجمال الطبيعى :

Metacritique of Hegel's Critique of Natural beauty .

ويقدم رؤية حول الانتقال من الجمال الطبيعى الى الجمال الفنى(١٧) ، ولهذا ينتقل فى الفصل الخامس لتحليل الجميل فى الفن كرؤيا وكروحانية وكعنصر فيزيائى ، وهو تحليل لفلسفة كانط وهيجل بوجه خاص ، لأن هيجل هو الذى اهتم بالفن بوصفه تعبيرا عن الروح(١٨) . ويكشف عن الطابع الجدلى لفلسفة هيجل الجمالية ، ويقارن بين مفهوم الروح الذى يقدمه هيجل وبين مفهوم الهيولى Choas الذى لم يتحدد بعد ، مما يخلق مفارقة فى الفن تعطى له طابعه النوعى .

ثم يتناول أدورنو الوهم والتعبير فى الفصل السادس ، فيتحدث عن ازمة الوهم ، لأن العمل الفنى يخلق وهما خاصا به نتيجة استقلاله ، وهذا ما يساعد الفن على انتاج اشكال اصيلة للابداع الثقافى . فالوهم فى العمل الفنى ، أو ما يبدو كذلك هو الذى يعطى للفن قيمة ، لأنه يجعله بعيدا عن الواقع ، وهذا التبعيد عن الواقع والانفصال عنه ، يجعل الأعمال الفنية ، ولاسيما الأعمال الأدبية تبدو وكأنها تنطوى على ذاتها — من خلال الوهم — انطواء شديدا لتحمى نفسها من الواقع المعاشى(١٩) ، وقد تحقق

والتر بنيامين من وجود هذه الظاهرة فى اعمال ادجار آلان بو ، وبودلير ، وبروست وفاليرى ، فهذه اعمال تعبر عن وعى متأزم ، يتلذذ بجمال الشر ، ويمثل احتفاء باللااجتماعى ، والفوضى ، وكأنه تمرد خفى من جانب الشاعر على طبقته ، ويمثل شعر ما لا رميه ايضا مثالا على ذلك ، لأنه استحضر انماطا من الادراك والتخيل والمشاعر الحسية التى تفتت التجربة اليومية وتبشر بمبدأ مغاير لمبدأ الواقع ، حتى لو كان وهما ، فهذا الوهم يمثل المعنى انيوتوبى للأدب ، ولذلك فالتعبير هنا لا يعتمد على الانسجام والتناغم وانما على تشتت العناصر وتمزقها .

فهذا « الوهم » هو ما يمكن للفن أن يستخدم لغة تجربة مختلفة تماماً عن لغة الحياة اليومية ، وبالتالى فهو الوسيلة لتحقيق « التمايز » أو الاختلاف النوعى . ولهذا يتناول أدورنو فى الفصل السابع الملغز النوعى ، وحقيقة المضمون ، والميتافيزيقا ، لكى يعمق من مفهوم الوهم الجمالى Aesthetic Illusion الذى يتخذ شكل الأسطورة حينا ، ويتخذ شكل البناء التركيبى حينا آخر ، فسمات هذا الوهم (الملغز النوعى Enigmatic quality) يتعين فى الشكل وآلياته ، ولا يمكن البحث عنها فى المضمون المباشر ، وقد أدى اشارة — مثل هذه القضايا — الى بحث موضوعات متفرعة عنها مثل : علاقة الفن والفلسفة ، ولاسيما فيما يتعلق بمضمون الحقيقة فى الأعمال الفنية ، والمحتوى المعرفى فى الفن ، والنقد والأسطورة وغيرها من القضايا ، وقد أدى هذا الى تناول قضية « التطابق والمعنى » Consistency and meaning فى الفصل الثامن من كتابه النظرية الجمالية ، فناقش الجانب المنطقى فى هذه القضية ، وحلل طبيعة العلاقة بين المنطق والسببية والزمن ، والعلاقة بين الشكل والمضمون . ومفهوم التمفصل Articulation والعناصر المادية والذاتية فى العمل الفنى ، وعلاقة كل هذه العناصر بالقصدية والمعنى والمحتوى ، ويختتم هذا الفصل بنقد مذهب الكلاسيكية فى الفن(٢٠) .

وتتأسس نظرية أدورنو فى علم الجمال على نقده لمفهوم الذاتية عند كانط ، كما حللها فى « نقد ملكة الحكم » ، ويقوده هذا الى تحديد اللغة النوعية فى العمل الفنى وعلاقتها بالمعرفة

الموضوعية ، وادراك الجدل القائم بين الذات والموضوع فى العمل الفنى الذى يتجسد فى آليات وعناصر العمل الفنى .

ويتوقف أدورنو عند مفاهيم سادت الفكر الجمالى فى القرن التاسع عشر ، وهى : العبقرية ، والأصالة ، والفانتازيا ، والانعكاس ، والتشيؤ والذاتية ، ويخلص من هذا بأفكار عن نظرية للعمل الفنى ، يحدد بها ماهية التقدم فى الخبرة الجمالية بالعمل الفنى على أساس انه يمثل خصوصية عبقرية من صنع الانسان Artifact وينادي ادورنو بتقديم تحليل محايث للعمل الفنى(٢١) ، وذلك من خلال النظر له بوصفه موناد « Monad » ، وهو لفظ فلسفى مستمد من فلسفة ليبتز ، وكتابه المونادولوچيا ، وهو يرد العالم الى الذرة الروحية ، بوصفها عالما مستقلا ، وأدورنو يريد رؤية العمل الفنى بوصفه كوناً مستقلا ، ويحلل الفن والأعمال الفنية ، من خلال مفهوم الوحدة والكثرة ، والى أى مدى تحدد الأعمال الفنية طبيعة الفن ذاته ، وليس العكس كما ذهب أفلاطون وهيجل حين بدأ كل منهما من « فكرة الجمال والفن » ثم بحثا عن تعيناتها فى الأعمال الفنية ، بينما ينظر أدورنو للأعمال الفنية ، رغم كثرتها على انها تقدم الفن المرتبط بثقافة ما وعصر ما ، والتاريخ - بهذا المعنى - يقدم التأسيس التكوينى لمبدأ الوضوح Intelligibility فى العمل الفنى ، فالوضوح مرتبط هذا بآليات الثقافة التى تعمد الى العمق والتكثيف والتمفصل ، ويرتبط أيضا بتطور العناصر المادية التى ينتج من خلالها الفنان عمله الفنى ؛ وهذا التطور يتيح له قدرات أكبر فى تحويل أعماله لتبدو فى اشكال مختلفة . ثم يتوقف أدورنو عند قراءة العمل الفنى ، ويفرق بين ثلاث مستويات التأويل أو التفسير ، والتعليق ، والنقد ، وكل منهم يمثل حالة خاصة لها آلياتها ، التى تحاول أن تقدم فهمها الخاص لحقيقة المضمون والتاريخ ، وكل عمل فنى يمكن أن يخضع لقراءات مختلفة ، تتباين فى تفسيراتها وتأويلاتها أيضا . ثم ينتقل ادورنو للحديث عن مفهوم الجليل فى الطبيعة والفن ، ومفهوم الجليل واللعب ، حيث ربط بينهما من خلال استفادته من آراء والتر بنيامين حول الفنان أو اللاعب والمدنية المعاصرة .

وينظر ادورنو الى اللعب على أساس انه نشاط اجتماعى ،

كما هو الحال عند والتر بنيامين ، فينطلق من تصور شامل لمفهوم اللعب طبقا لعلم دراسة الجماعات البشرية التى ترى فى اللعب نوعا من الأداء اليومى للأعمال الثقافية ، التى يتحرر فيها الانسان من ضغط الرموز الاجتماعية عليه ، فأداء الانسان للعمل يكون مرتبطا بعلاقة محددة سلفا بينه وبين البشر ، ولا يتعامل معهم الا بوصفهم رموزا لسلطة ، أو هيئة ، أو كيانا اجتماعيا ، بينما فى اللعب لا يتعامل المرء معهم الا بوصفهم بشرا مثله ، ولذلك فاللعب يقوم بتحويل الأداء ليصبح مقرا للجذب العاطفى ، ويكشف عن الجانب غير المرئى من التجربة البشرية ، ويبعث الحياة فى روح الانسان ، فتجعله يسلك على نحو غير ذلك النحو الذى يسلكه فى حياته العملية ، بل ان موجهات السلوك تختلف فهو لا يقمع رغباته كى يرضى رؤسائه ، وانما يطلق طاقاته الكامنة ، ويتحرر من غربة البشر الذاتية من خلال عدة وسائل متعددة ومعقدة للتقارب بين البشر من خلال اللعب ، ولكى نفهم طبيعة الحياة الداخلية والخيال الذى يفجرها اللعب ، فلابد أن نقارن بين مفهوم الزمن وطبيعته فى الأداء اليومى من خلال المؤسسات التى ينتمى اليها الفرد ، وبين مفهوم الزمن فى اللعب ، ففى الحالة الأولى يكون الزمان موضوعيا ، وذا طابع منطقى وسببى ، ويغلب عليه الارتباط التتابعى ، بينما فى الحالة الثانية فان بنية الزمن حر ، فيمكن للمرء ان يتحرك بين وحدات الزمان الثلاث — الماضى والحاضر والمستقبل — بحرية تامة دون أن يلزمه احد باتباع تتابع منطقى معين ، ويكون الزمن فى هذه الحالة وسيلة لمقاومة الزمان بالمفهوم الأول ، ووسيلة لتجديد طاقة الانسان الروحية ، وهذا يتأتى باضفاء الطابع المقدس على المكان ، ليتحول من مكان موضوعى الى مكان له سمات عاطفية وجمالية ، فالزمن الحر ، ينشئ من هذا المكان الذى تحيط به هالة من التقديس ، التى تنفى حدوده الصارمة ، وتضيف اليه مشاعر واحاسيس خبيئة فى النفس(٢٢) .

وإذا كان علماء الاجتماع قد حاولوا تأسيس علم اجتماع يقوم على ظاهرة اللعب كأداء ثقافى للتقارب بين البشر والجماعات الانسانية ، فان ادورنو يحاول تأسيس نظريته الجمالية على هذا المفهوم ، فيدعو لنظرية فى علم الجمال تقوم على هذا المفهوم ،

الذى يقضى على الحدود الصارمة التى تحدد حياة الانسان وقدراته ، وهذا يتأتى حين ينغمس تماما الانسان فى اللعب ، ويقضى على تلك الحدود التى تضعه فى تصور مسبق معين ، وهذا ما أوضحه ادورنو حيث تحدث عن طبيعة العلاقة بين الفنان والعمل الفنى ، حيث يتحتم على الفنان أن يكون حراً ، حتى يكون بعيدا عن المؤثرات الاغترابية التى تتسلل الى وسائل الأداء الثقافى والتعبيرى الأخرى . وإذا كانت أى لعبة لها قواعد معينة ، يذوب الانسان فيها ، ليتحرر من الزمان الخارجى ، فان الاثارة الشديدة تنتج من تدافع التاريخ الشخصى للانسان ، مع ما يحمله من وعى دفين ناجم عن هذا التاريخ ، وهذا ما يحدث فى العمل الفنى أيضا ، فالمعرفة بخواص المادة ، وآلياتها التشكيلية هى التى تتيح له الذوبان فيها على نحو يساهم فى تقديم ما لديه من مشاعر وأفكار متعينة فى صورة متخيلة لا تنفصل عنها ، لأنها تنطوى على نوع من التوحد الوجودى بين المادة والتجربة ، ولهذا يمكن تحديد اللعب بناء على هذا المفهوم بأنه فعل أو نشاط اختيارى يتم فى حدود زمانية ومكانية محددة طبقا لقاعدة متفق عليها بحرية كاملة ، وبناء على أسس عامة ، وذات هدف فى حد ذاتها ، ويصاحبها شعور بالتوتر المشبوب بالفرح ، وبادراك يحول الفرد الى شىء مختلف عما هو عليه فى الحياة العادية .

ثم ينتقل ادورنو فى الفصل الحادى عشر الى الحديث عن الشمولية والخصوصية فى العمل الفنى ، ويبتعد فى مناقشتها عن التجريد ، وانما يناقشها من خلال تحليل تكنيك العمل الفنى ، وتقنياته ، والأسلوب ، والفن والعصر الصناعى ، وكيف يؤثر عصرنا على الفن فى مفاهيم الشمولية والخصوصية والشكل الفنى .

وينتقل ادورنو فى الفصل الأخير من كتابه نظرية الاستطيقا الى المجتمع وعلاقته بالفن ، فيبرز الطابع الصنمى للفن حين يتحول لأداة للدعاية لما هو قائم ، أو يكون مرتبطا بعمليات الانتاج ، التى تجعل الفنان مرتبطا بمصالح قائمة ، مما يحد من حرية الفنان واختياراته ، ولذلك يطالب ادورنو بأن يكون للفنانين كيانهم الإقتصادى المستقل الذى يمكنهم من انتاج اعمالهم الفنية . ويقدم ادورنو مقارنة بين ذاتية الفنان وذاتية العالم ، وحدود اختيارات

كل منهمـا فى تنـاول المـواد المختلفـة ، ثم يناقش الفـن بوصـفه صـورة أو حـالة من السلوك الذى قـد يحـاول البحـث عن الحقيقـة من منظـور عاطفى تخيـلى ، وفكرى أيضـا ، أو من منظور ايديولوچى ، ويحاول الفـن أن يقـدم وسطاً يستوعب أبعـاد التجربة الانسانية(٢٣) .

وفى النهـاية يطـرح أدورنـو تسـاؤلا : هـل الفـن ممكنـا فى عصرنا ؟ أم أن العـوامل التى تحيـط بالانسـان فى عصرنا الحـالى تقضى على هـذه الامكانية ولا يجيب أدورنـو بشكل مباشر على هـذا التساؤل ، لكنـه يبين طبيعـة المجتمـع المعـاصر ، والسلطة — غـير المحـدودة — للثـروة ، والتى تقضى على أى محـاولة للخـروج عليهـا ..

– الستطيقا العمـل الفـنى : نحـو عـلم اجتمـاع للاستطيقا :

تطـرق أدورنو الى الحوار الذى فجـره ماكس فيبـر عن الموضوعية وعلم الاجتماع التجريبى للأدب ، حين بين فيبر أن الدراسة السوسيولوچية للأدب ، ينبغى أن تتصف بالموضوعية العلميـة ، مستبعدا لأى حـكم قيمى وجمـالى ، ودافـع أدورنـو عن منهجـه الجـدلى فى عـلم اجتماع الأدب مبينـا أنـه يقـوم بتطـوير بعض النظريات الجمالية لاسـيما لدى هيجل ، مستعينا ببعض المفـاهيم الاجتماعية والنفسية والسيموطيقية . ويرجـع هـذا الحـوار الى الستينات من هـذا القـرن ، حيث حـاول أنصـار عـلم الاجتمـاع الامبريقى للأدب ، وضـع تفـرقة واضحة ودقيقـة بين المداخل الجمالية والفلسفية والحقائق النابعة من عـلم اجتماع الفـن(٢٤) ، حيث يحاولون بهـذه التفـرقة تحـويل عـلم اجتمـاع الأدب والفـن الى عـلم امبريقى وموضوعى بمفهـوم ماكس فيبـر ، الذى اهتـم هـو نفسه بعـلم اجتماع الفـن ، وخصوصا الموسيقى والعمـارة ، ونادى فى كتاباته بالفصـل الواضـح بين الأحـكام الامبريقية والاحكام الجمالية ، فمثـلا اذا درسـنا التطـور التقنى للموسيقى أثنـاء عصـر النهضـة ، فـان ما ينـادى بـه فيبـر هـو تحليـل مكونات هـذا التطـور دون أن نعلن موقفنـا من القيمة الجمالية للأعمـال الفنيـة الموسيقية عن طريق الاحكام القيميـة ، وهـذا يعنى أن فيبـر يدعـو الى توصيف الأعمـال الفنيـة من خـلال البحـث الامبريقى ، ويستبعد نقـد الأعمـال الفنيـة أو تقويمها ولذلك فهـو يفصـل بين النقـد الأدبى وبين عـلم الاجتماع الأدبى(٢٥) .

فالنقد الأدبى عند فيبر يقوم على التقويم الجمالى ، وبالتالى يتأسس على المداخل الفلسفية ، بينما علم الاجتماع الأدبى يدرس الفعل الاجتماعى ، أى الفعل المتبادل بين الذوات ، ومعنى الأدب يتجدد وفقا لما يثيره للفعل الخاص المتبادل بين الذوات ، وبالتالى فان سوسيولوچية الأدب لديه ترفض أن تكون نظرية للأدب أو علما للجمال ، وبالتالى فهى ليست معنية بتحليل بنية العمل الفنى نفسه أو تفسيره ، وبالتالى يستبعد العناصر المكونة للعمل الفنى . وهنا يختلف أدورنو مع ماكس فيبر ، ويرى انه من المستحيل اهمال العناصر المكونة للعمل الفنى ، ومن المستحيل — أيضا — استبعاد الأحكام القيمية الجمالية فى علم اجتماع الأدب ، وذلك لأن الدراسة الجمالية لكيفيات العمل الفنى تشرح لنا عناصره الكمية ، ويضرب أدورنو على ذلك مثالا شهيرا : أن نصا طليميا ، صعب القراءة ، لا يلقى أى نجاح فى السوق ، فى حين أن انتاج الأدب البذىء يباع بفضل الدعاية والاعلان ، وبفضل قوالبه القابلة للنسخ والتسويق ، وقد عبر أدورنو عن هذا فى « رسائل حول سوسيولوچيا الفن » حيث اتخذ موقفا ضد فيبر ، ويؤكد على ضرورة الجانب النقدى فى علم اجتماع الأدب ، لأن احدى المهام الرئيسية لعلم الاجتماع الفن تكمن فى نقد النظام الاجتماعى القائم ، وهذه المهمة لا يمكن تحقيقها مادمنا نهمل معنى الأعمال الأدبية ونوعيتها ، والأحكام القيمية هى التى تحقق لعلم اجتماع الأدب الوظيفة النقدية له ، ولهذا يرى أدورنو أن التحليل النقدى للأعمال الفنية يتيح لنا كشف نوعية النص الأدبى ، وبالتالى نعرف وظيفته الاجتماعية والايديولوچية ، لنعرف ما اذا كان النص الأدبى يقوم بتبرير ماهو قائم ويؤكده ، أم يقدم نقدا له ، ويتساءل أدورنو كيف يمكن بدون هذا التحليل النقدى أن نميز بين الفنان الذى يسعى للنجاح التجارى ، فيستعمل القوالب السردية السهلة ، وبين الكاتب الذى يسعى لحل مشكلة وجودية ، أو يقدم نقدا للنظام السياسى فى كافة اشكاله الظاهرة والخفية ؟ فلا يمكن أن نعرف أن البعد الكمى للأدب الرخيص مستقلا عن كيفيته الجمالية ، ومظاهره الايديولوچية أو النقدية(٢٦) وهذا يعنى أن النظرية الجدلية لدى أدورنو لا تهتم فقط بالوظيفة الاجتماعية والاقتصادية للأدب الرخيص بل تسعى لشرح العلاقة بين بنياتها الدلالية السردية من جانب والمصالح الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لبعض الجماعات

من جانب آخر ، ولهذا يدعو ادورنو علم اجتماع الأدب الى التوجه الى النص وتحليل بنياته ، وهذا لا يتعارض مع البحث الامبريقى الذى ينادى به ماكس فيبر ، لأن تحليل النص نفسه هو نشاط امبريقى ، وقد حاول ادورنو تطبيق هذا فى ميدان آخر للتحليل الاجتماعى للشخصية المتسلطة The Authoritarian Personality ، حيث استخدم مفهوم ايديولوجى السلطة ، وحاول أن يدرس تجلياته لدى الجماهير من خلال البحث الامبريقى .

ويعرف ادورنو الأدب على أنه نفى Negative يتسم بمقاومته للايديولوجية وللفلسفة ، ولكن ينبغى أن نراعى أن ادورنو ينطلق فى تعريفه هذا من الانتاج الأدبى الطليعى ، الذى يتميز بجمالية خاصة ، ونجده فى كتابات مالارميه وكافكا وبيكيت ، فهو لم يهتم الا بالأدب الذى يقوم بنقد المجتمع ، والذى يسعى فى كثير من الأحيان الى التخلص من قوالب اللغة الاتصالية ، هذه القوالب التى تجسد لغة الايديولوجيا ومبدأ المردود التجارى فى التبادل الاقتصادى .

لكن كيف نشرح هذه المقاومة للنص الأدبى النقدى للاتصال ؟

يبين ادورنو أن العمل الأدبى الذى يكرس للوضع القائم ، أو يسعى للانتشار الجماهيرى من أجل تحقيق المكسب التجارى ، يستعمل لغة اتصالية سهلة ، ولا يلجأ للصعوبة ، التى قد تحدث صدمة فى الوعى ، تخرج الانسان من السياق الاجتماعى الذى يهيمن عليه ، بينما العمل الأدبى الذى يسعى لمقاومة الهيمنة والتسلط فى الواقع ، ويسعى لنفى هذا الواقع فانه يعتمد على عناصر غير مباشرة فى عملية الاتصال ، والتواصل مع المتلقين ، ولذا فان وجود عناصر ايمائية ، لا تنتمى للمفاهيم الجاهزة ، والتصورات المستعملة ، داخل النص ، فان هذا يضعف من وظيفته الاتصالية ، وتؤدى الى انفصال لا رجعة فيه بين التخييل والايديولوجيا التى تريد أن تجعل من الأدب أداة لتحقيق ما تريده(٢٧) .

ولم يلاحظ مؤيدى النظرية الماركسية للأدب هذه القطيعة بين التخييل والايديولوجيات ، التى تحدث نتيجة للاستعمال الخاص لعناصر الاتصال فى النص الأدبى ، وفى رأى ادورنو فان هيجل لم

يلاحظ هذا أيضا ، ولهذا لجأ هيجل الى تقديم جماليات يحكمها قانون خارجي هو الروح في الفن ، الذى يظهر بدرجات مختلفة ، وتجليات الماركسية بعد ذلك الى اختزال العوامل الخارجية التى يخضع لها الأدب ، التى تتمثل فى انساق البناء الاجتماعي ، ولهذا نجد لدى هيجل ولوكاتش وجولدمان الفكرة التى تقول أن الأعمال الأدبية يمكن ترجمتها الى انساق مفهومية متجانسة ، وهذه الفكرة تتأسس على فكرة خضوع الأدب لعوامل خارجية ، وهذا نتيجة لترويجهم لفكرة ضرورة اعتماد الأدب على لغة اتصال مباشرة ، وليس على لغة ضعبة وبينما يرى أدورنو على العكس من ذلك فهو يرفض أولوية المفهوم في الفن ، ويحرص على ابراز اللحظات التى لا تنتمى للفكر المفاهيمى فى الفن ، وبالتالى يبرز العناصر غير الاتصالية التى يحتويها النص الأدبى ، وتتميز بطابع ايمائى ، ينبثق من اللغة التخييلية ، او ما يصطلح عليه باللغة الأدبية فى لغة علم العلامة « السيموطيقا » ولذلك فان أدورنو يحرص على ابراز الدوال المتعددة المعانى على حساب المدلولات ، والتصورات Conceptions وهو يتبع فى هذه النقطة الشكليين الروس ومنظرى دائرة براج وبخاصة موكاروفسكى .

وتتعارض اللغة التى يقدمها الأدب النقدى الذى يدعو له أدورنو ، — وهو يتمثل فى الأدب الطليعى — بوصفها لغة التباسية ، وغير اتصالية ، مع اللغة التى يتطلبها الاتصال الاجتماعى وأهدافه النفعية ، فلغة الأدب تعتمد فى بنيتها وفقا لهذا التصور الذى يقدمه أدورنو مع التخييل ، على حين تعتمد لغة الاتصال الاجتماعى على الايديولوجيا لأنها مرتبطة بمنفعة مباشرة ، فلغة الأدب باعتمادها على التخييل فانها تتحرر من مبدأ السيطرة ، وترفض فرضية المنفعة تخلف لغة الأدب الى أن تنأى بنفسها عن قانون السوق وعن التوسط عبر قيمة التبادل السلعى(٢٨) .

ولقد حاول أدورنو أن يوضح فى كتابه (جدلية العقل Dialectic of Reason) — بالاشتراك مع هوركهايمر ١٩٤٧ — أن معظم اشكال الفكر الفلسفى التى وجدت منذ عصر التنوير ، هى أدوات للسيطرة ، أو ما يسميه هربرت ماركيوز مبدأ الكفاءة Performance Prinpal ، وهو فكر يسعى الى الفعالية التقنية التى تصنف وتحسب وتقيس ، لكى تتمكن من حبس الواقع فى نسق

معين ، لكى يستطيع السيطرة عليه ، والتمكن منه . فلقد تحول الانسان من محاولته للسيطرة على الطبيعة الى محاولة السيطرة على المجتمع ، وهذا نتيجة للسيطرة السياسية التى حققتها شركات الصناعة والتجارة على مقاليد السلطة فى المجتمع ، فجعلت العلوم الانسانية مجرد أدوات لتحقيق اهدافها ، لانها هى التى تقوم بتمويل ابحاث هذه العلوم .

وهذا الفكر هو ما يطلق عليه أدورنو الفكر الأداتى ، الذى يستخدم الفلسفة كأداة فى خلق نسق يدور فيه كل شىء حول الفعالية ، ومبدأ المردود الاقتصادى ، ولهذا فانه قد اصبح من الشائع ان نجد أن النظريات والمفاهيم لا يتم الحكم عليها ، الا من خلال منظور فائدتها التقنية ، أما محتواها النقدى واهميتها بالنسبة للسعادة أو التعاسة الانسانية ، فلا تؤخذ فى الاعتبار لدى الفكر الذى ينادى بالعلوم الدقيقة ، ولهذا يرى ادورنو أنه من الممكن منح النظرية النقدية توجها جديدا إذا إهتممنا بالبعد الايمائى للفن .

ولهذا يبين أدورنو فى كتابه النظرية الجمالية ان الأدب والفن بفضل جوهرهما الايمائى غير التصورى يتبنيان موقفا آخر فى مواجهة الواقع ، لا يعتمد على الفكر التصورى ، وهو موقف لا ينتمى لمنطق السيطرة والمصالح ، بل يغيب عنه اى خطاب نسقى وتصنيفى الذى يسيطر على الواقع .

وهذا النقد التاملى الذى قدمه أدورنو فى تحليله للفن ، قد ساعده فى تقديم نماذج تؤيد تحليله ، فقدم نظرية جمالية ترى فى البعد الايمائى للفن بنية موازية لبنية الواقع ، وغير متوافقة معه ، وهو يبين ان نظريته لم تزدهر ، لانها لا تفيد الاقتصاد وادارة الدولة — فى تحقيق مصالحتها مع الواقع السائد ، فهى تقوم بالنقد ، وليس تكريسا للواقع فى صورة نسق واحد ، لان الأدب الطليعى — كنماذج حداثية يعتمد عليها ادورنو فى تحليله — تضعف الوظيفة التصورية المرجعية للغة ، بالاضافة الى تفضيلها للمدلول المتعدد المعانى والقابل للشرح على المدلول المرتبط بمعنى أوحد ، ولذلك فالفن لديه ينحى جانبا خارج نظام الاتصال المحكوم بقوانين

التسوق ، وحسب رأى أدورنو فانه اختار الفن أن يكون غير ذى نفع من منظور المجتمع الذى تسوده قيمة التبادل ، وبفضل صعوبة شعر الطليعة - الذى نجده لدى مالارميه ورامبو - فانه يكون متعارضاً مع الفكر الأداتى الذى يركز على التسويق السلعى ، والدعاية الايديولوجية ، وبالتالى يتعارض مع الاتصال . ...

وهذا يعنى أن مقاومة الفن للفكر الأداتى المرتبط بالمنفعة فى جماليات أدورنو لها مظهرين : أولهما : إنها رفض للأيديولوجية ، وثانيهما : رفض لقيمة التبادل التى يعبر عنها الاتصال التجارى والسلعى . وهذان المظهران للرفض النقدى والنفى الجمالى يلعبان دورا هاماً فى شروح أدورنو للشعر الحداثى ، لأن الالتباس وصفه التوحد للشعر يفصلانه - فى آن واحد - عن المناورة الايديولوجية وعن الاتصال الاستهلاكى ، ويعتقد أدورنو أن محتواه للحقيقة يكمن فى تمايزه ونفيه للقوالب الشكلية الايديولوجية وقوانين السوق .

وقدم أدورنو دراسة حول مسرحية « نهاية الحفل » لصمويل بيكيت من خلال هذا المنظور ، كنموذج للنقد الأدبى الذى يقوم بتخليص الأعمال من قبضة الايديولوجيا ، لأن مسرحية بيكيت ترفض « المعنى » الذى يمكن أن تستخدمه الايديولوجيات فى اختزال الفن الى شعار .

ويمكن أن نحدد المظاهر الأساسية للنقد الاستطيقى عند أدورنو فى العناصر التالية :

١ - النفى Negative : وهو مفهوم مستمد من كتابه جدل السلب ، ولكن أدورنو يستخدمه فى كتابة النظرية الجمالية على نحو مغاير تماما عن جدل السلب ، ففى جدل اسلب يستخدمه كمنهج للنقد الفلسفى والاجتماعى ، وهو يمثل نمطا من الخطاب يختلف عن النفى كمقولة جمالية مرتبط بمفهوم النقد ومفهوم التمايز للعمل الفنى الذى يتمثل فى البعد الايمائى والتخييلى .

٢ - مقاومة الاتصال : عن طريق البعد عن اللغة التداولية السهلة ، والاعتماد على البعد التخييلى للغة ، وعدم الاعتماد على المعنى فى انتاج الفن .

٣ ـ نفى القوالب الايديولوجية : ويتمثل فى عدم اعتماد الفنان على الأساليب والأشكال الفنية السائدة ، مثل السرد الدلالى والأشكال الدرامية التقليدية .

٤ ـ التمايز : فى عدم التكرار لنظام معين ، حتى لا يؤدى الى استقرار بنية شكلية ، تكرس لما هو سائد .

وعلى الرغم من أن هذه السمات تركز على رفض المعنى التى تتسم به الأعمال الفنية ، الا انه لا يعنى ابدا عدم امكانية التوصل لمعنى اجتماعى لهذه الأعمال ، فما يقصده ادورنو هو رفضه ان يكون للفن معنى واحد ، وانما معان متعددة ، فهو فى دراسته حول بيكيت يسعى الى اثبات ان مسرحية نهاية الحفل لها معان متعددة ، فهى تشكل قطيعة مع المسرح القائم ، وتختلف مع القوالب التقليدية على المستوى الفلسفى والسياسى وعلى مستوى التطور الأدبى على حد سواء ، وحاول تخليص النص الأدبى من الايديولوچيات الطفيلية التى علقت بجسمه ، والتى تهدد بخنقه عن طريق تدمير قدرته النقدية .

ويسعى ادورنو لتدمير القالب الايديولوچى الذى يتمثل فى الأشكال الفنية التقليدية ، والذى على اساسها يتحول العمل الفنى الى رمز كلى ، لمعنى خاص هو العبثية الوجودية والأبدية للوجود الانسانى ، ولهذا قدم نقدا لوجودية هيدجر Heidegger التى تحاول اختزال نتائج التطور الاجتماعى والتاريخى الى ثوابت لا تنتمى لزمان معين ، فهو يعارض التأويل الانطولوچى واللاتاريخى لنهاية الحفل لبيكيت ، الذى يقول أن الوجود الانسانى محكوم عليه بالعبث ، لأنه نهايته هى الموت ، فهذا يجرد الوجود الانسانى من طابعه العينى والجدلى ، ولا يظهر صراع الانسان مع المؤسسات القائمة ، وتختفى الصفة الاجتماعية والتاريخية العميقة للعبث الذى يجسده بيكيت ، وهى حالة مرتبطة بما آل اليه المجتمع المعاصر من سيطرة ، وليس صفة انطولوچية أبدية ملازمة للوجود الانسانى ، ولهذا فهو يختلف مع وجودية هيدجر التى تدعو الانسان للتصالح مع الواقع ، لأن هذا الواقع قد تشكل مستقلا عن الانسان ، وبالتالى خارج أى فعل اجتماعى واقتصادى أو سياسى .

ويخلص ادورنو في تحليله لهذه المسرحية الى انها تشهد في سياق تاريخي على تدهور الفردية ، واختفاء الاستقلال الفردي في عصر الراسمالية الاحتكارية ، الذي يترك الفرد فريسة للتنظيمات المجهولة وفي اطار هذا المنظور الذي اوجده ادورنو ، فان نص بيكيت يكون ضد الشروح الايديولوجية التي اخذت طابعا وجوديا ، لانها تتناول دراسة ظاهرة التشيؤ ، وحين يتم اختزال الأفراد الى اشياء او موضوعات للتبادل السلعي ، فيصبح الأفراد مجرد (ايدي عاملة) يتم تبادلهم كما تتبادل السلع والأدوات والأشياء ، تتضاءل قيمة الفرد المعنوية ، وتبرز قيمته الاستعمالية كأداة في سوق العمل ، ولهذا يصف ادورنو مختلف اشكال التشيؤ ، ويسعى الى كشف العلاقات بين التشيؤ والنكوص كما عرفه فرويد ، حيث يرتد الفرد الى مراحل سابقة من حياته تم تجاوزها ، وهذا يتم نتيجة لعجز الانسان عن فهم الواقع ، وعن الفعل المتسق معه كفرد مسئول ومستقل ، ويظهر هذا النكوص ، وعدم القدرة على الفعل على مستوى تركيب الجملة .

ويمثل هذا النص لبيكيت سخريته من جميع التقنيات الدرامية مثل : العرض ، الحبكة ، الحدث ، تسلسل الأحداث ، البطل التقليدي ، فكل هذا يختفي ، وهذا يتفق مع تفسير ادورنو الذي يرى أن الشكل الذي قدمه بيكيت هو نتيجة لتدهور الفردية الليبرالية واختفاء الاستقلال الفردي .

وهنالك نقد يوجه لأدورنو في انه اختار الأعمال الأدبية التي تتفق مع رؤيته الجمالية ، فهو لم يتجاوز نصوص هولدرلين وبيكيت وكافكا ، بالاضافة الى انه لم يهتم بالتأويلات المتعارضة معه ، والتي اعتمدت على نفس النصوص التي ركز عليها ، هذا بالاضافة الى أن ادورنو لم يراع بقدر كاف تعدد المعنى - وقابلية النص لأكثر من تفسير - في النص الأدبي ، بالاضافة الى أن قراءة ادورنو محملة بواقع تاريخي محدد ، يئن من مشكلات سياسية واجتماعية ، تلقى بظلالها على التناول الذي يقدمه ادورنو . ولهذا يمكن رصد اختلاف رئيسي بين جماليات ادورنو وجماليات جولدمان ، فقد اهتم جولدمان بتثبيت معنى النص من خلال الكشف عن بنيته الذاتية ، ولهذا فهو ينطلق من الفرضيات الكلاسيكية التي قدمها

هيجل عن مفهوم الكلية في الفن ، والانساق العامة ، بينما نجد أدورنو يعتمد على شروحه للنصوص الأدبية ، ويقوم بابراز النفي والتمزق والتناقض الذي نجده في فن الحداثة .

وهناك نقد آخر يوجه الى أدورنو يتصل برفضه لمضمون النص ، لأن النص الذي يتخلى عن البحث عن المضمون فهو يحطم سبب وجوده ، لأنه حتى الأدب الحديث الذي يتطلع الى تعدد المعنى والنفي ، قد نشأ في ظل ظروف اجتماعية معينة ، ويجسد بالتالي مشاكل ومصالح اجتماعية ، وهو في هذا لا يختلف عن النصوص السياسية التي يتطلع أصحابها الى توحيد المعنى ، بمعنى أن يكون لنصهم معنى واحد . ولكن يمكن الرد على هذا النقد ، بأن ادورنو يهاجم ابراز معنى النص على المستوى المفهومي والتصوري ، أي مستوى الايديولوچيا ، ويريد ابراز معنى النص على مستوى اللغة كما يتحدد في التشيؤ والنكوص ، فهو يرى أن التشيؤ والنكوص يظهران على مستوى التشكيل وفي الحوارات المضمرة ، ويتوصل أدورنو عن طريق دراسة صيغ اللغة في مركز مشهد النص الأدبي الى تقليل الفجوة القديمة بين النظرية الإجتماعية والممارسة الأدبية ، فالنكوص الفرويدي لا يتم الرمز اليه بأفعال أو أشياء وانما يظهر من خلال تحليل المستوى الخطابي للغة داخل النص ، ولهذا يمكن القول بأن أدورنو يزاوج بين المنهج الاجتماعي ، ومنهج التحليل النفسي في كشف استطيقا العمل الأدبي . ...

هوامش الفصل الرابــع :

١ ــ روديجــر بوبنــر : الفلسفة الألمــانية الحديثة ، ترجمــة فــؤاد كــامل ، دار الثقــافة للطباعة والنشــر ، القاهــرة ، بدون تاريخ ، ص ٢٥١ .

2 - Adorno : Negative dialectics, P, 391 .

٣ ــ يمكن الاشــارة هنــا ــ فى هــذا الصــدد ــ الى الكتابات النقــدية للأعمال الفنيــة التى تنطلق من مفــاهيم نظــرية ، تــرى العمــل الفنى من خــلاله . فهى بذلك تؤكــد سيطرة مفاهيم بعينهــا ، ليس لهــا عــلاقة بالفــن ، بوصفه نشــاط مستقل يقــوم على التوهم ، وبالتــالى فهى تستنقطه بمــا ليس فيــه ، وتعيــد انتاج ذاتهــا ، فهــذا نقــد يسعى لانتــاج الذات ، وهــذه الأعمــال مجــرد ذرائع لذلك ، وهــو انتــاج على نحــو ما هــو ســائد ، ولا يدع الأعمال الفنية تكشف عن نفسها ، وتكشف عن المنــاطق الخبيئة من الواقع ، التى لا تخضــع لمنطــق التصــور .

٤ ــ ان التحــديد الدقيق لهــذه المصطلحات : نظرية الفــن ، الاستطيقا ، فلسفة الجمــال ، النقــد الفنى ضرورى لفهــم محــاولة ادورنــو فى تأسيسه لنظــرية فى عــلم الجمــال ، ويساعدنا فى فهــم الالتبــاس الذى انعكس بعــد ذلك فى الدراسات الجمالية فى الوطن العــربى . رمضــان بسطاويسى : عــلم الجمــال فى الدراسات العربية ، مجلة القاهــرة ، العــدد ١١٦ ، يوليو ١٩٩٢ من ص ٩٠ الى ص ٩٦ .

5 - Adorno : Aesthetics theary, P, 1 .

6 - Ibid : P, 3 .

7 - Ibid : P, 2 .

8 - Ibid : P, 5 .

9 - Ibid : P, 10

10- Ibid : P, 14

11- Jach, J, Spector : The Aesthetics of freud, Astudy in Psyehoanalysis and art The Penguin press, New york, 1972, P, 30.

١٢- سارة كوفمان : طفولة الفن : تفسير علم الجمال الفرويدى ترجمة وجيه اسعد ، مطبوعات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٨٩ ، ص ٥٦ .

13- Adorno : Aesthetics Theory, P, 17

14- Ibid : P, 24.

١٥- يتفق أدورنو هنا مع ما أورده هربرت ماركيوز من آراء حول الفن ، لاسيما تلك التى وردت فى كتابه « البعد الجمالى » انظر الترجمة العربية لجورج طرابيشى - دار الطليعة بيروت الطبعة الثانية ١٩٨٢ ، ص ٢٥ .

16 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 85.

17 - Ibid : P, 113.

18 - Ibid : P, 133.

19 - Ibid : P, 148.

20 - Ibid : P, 173 and P, 230

21 - Ibid : P, 257.

22 - Ibid : P, 281.

23 - Ibid : P, 329.

٢٤- بيير زيما : النقد الاجتماعى : نحو علم اجتماع للنص الأدبى ترجمة : عايدة لطفى ، مراجعة د. أمينة رشيد ، د. سيد البحراوى ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ٦٥ .

٢٥- دونالد ماكرى : ماكس فيبر ، ترجمة أسامة حامد ، المؤسسة عربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٥ ص ٧٥ .

26 - Adorno : Aesthetics Theary, P, 323 .

27 - Ibid : P, 333 .

28 - Ibid : P, 484 .

٢٩ـ هناك نقـد لفلسفة أدورنو وجمالياته ، مما ساهم فى تأسيس فلسفة هابرماس فيما بعد ، من خلال هـذا النقـد ، وقـد جمـع الدكتور عبد الغفـار مكاوى الكثير من أوجـه النقـد فى كتـابه : النظـرية النقـدية لمدرسـة فرانكفورت ، تمهيـد وتعقيب نقـدى حوليـات كليـة الآداب ـ جامعة الكويت الحولية الثالثة عشـر ، ١٩٩٣ ، ص ٢٣ .

الفصل الخامس

استطيقا الفنون

- استطيقا العمل الأدبى والموسيقى .

بعد ان عرضت للأسس النظرية لرؤية أدورنو الجمالية ، وملامح هذه الرؤية ، يمكن أن نقدم فى هذا الفصل تطبيقا لها فى ميادين الفنون المختلفة التى اهتم بها أدورنو مثل الموسيقى والأدب والشعر ، وهذه التطبيقات يمكن أن تؤسس ما يسمى « بالنقد الجمالى » ، وهو ما يستند الى اسس جمالية عامة . وينظر للعمل الفنى كعمل مستقل ومتمايز عن الواقع ، وأداته فى التحليل هى توصيف اللغة التى يستخدمها الفنان ، وهذا ما نطلق عليه علم الجمال الأدبى ، بمعنى أنه يهتم بتحليل البناء الداخلى للعمل الفنى ، وتجسد نظرية ادورنو السمات العامة للاستطيقا المعاصرة ، تلك الاستطيقا التى تركز على تقديم التحليل الماهوى للعمل الفنى ، ثم تقدم تطبيقات مختلفة ، بمعنى أنها تستند الى رؤية فلسفية واجتماعية فى تحليل طبيعة الفن ، وتظهر هذه الرؤية فى المنهج الذى يقدمه أدورنو .

استطيقا العمل الأدبى :

عبر دورنو من رأيه فى جماليات الأدب ، فى كتابه « ملاحظات حول الأدب » الذى صدر فى جزئين(١) ، وهذا تعبيرا منه عن اهمية الأدب فى نظريته الجمالية ، وعن المكانة المتميزة الذى يوليها ادورنو للأدب ، ذلك لأن الفن والأدب هما المجال الوحيد الذى يمكن ــ من خلاله ــ مقاومة هيمنة المجتمع الشمولى ، والتسلط ، لأنه يخلق واقعا خاصا يعتمد فى بنيته على التخييل ، بينما الواقع اليومى يعتمد على مبدأ المردود ، ولهذا رفض ادورنو نظرة لوكاتش الى الواقعية ، وبين أن الأدب لا يتصل بالواقع على نحو مباشر ، كما يسلك العقل الانسانى ، ولكن تباعد العمل الأدبى

عن الواقــع هــو الذى يكســبه قــوته ودلالته الخاصــة . والواقــع ان لوكــاتش لــم يقصــد الواقعية بالمفهــوم الميكانيكى ، الذى يعكس الواقع فى العمــل الأدبى ، وانمــا كــان يسعى لنظــرية فى الانعكاس الجمــالى تقــوم على أساس أن الفنــان او الأديب يستخلص من الواقــع ، البعــد الكــلى وروح العصــر ، ولــم يقصــد الى الواقعية الفوتوغرافية ، بــل رفــض الأعمــال الأدبيــة التى تحــاكى بنيــة الزمــان فى الواقــع ، وهــذا ما أوضحه لوكاتش فى كتــابه « معنى الواقعية المعــاصرة »(٢) ، ولكن أدورنــو قــد غــالى فى هجــومه على الواقعية فى الفــن ، بقصــد أن يكــون العمــل الفــنى متحــرراً من آســر الواقــع وليس احــالته اليــه .

ويتعــاطف ادورنــو — نتيجــة لهــذا — مــع كتابات الحــداثة ، لأن هــذه الكتابات تتبــاعد عن الواقــع ، وهــذا التبــاعد هــو ما يمنح هــذه الكتــابات قوتهــا فى نقــد الواقــع ، بينمــا نجــد أن اشكال الفــن الجماهيرى مضــطرة الى التواطــؤ مع النســق الاقتصادى الذى يشكلها ، والأعمــال الطليعية — ذات الطــابع الحــداثى — تتميــز بقدرتهــا على نــفى Negative الواقــع الذى تشــير اليــه(٣) . وموقف أدورنــو مــن الحــداثة يختــلف عــن موقف لوكــاتش ؛ فــان كــان أدورنــو يشــجع تلك الكتــابات الحداثية ، فــان لوكاتش قــد هــاجم الأعمــال التى أنتجهــا أدبــاء الحــداثة ، لأنهــا تركــز على الحيــاة الداخليــة المغتــربة للافــراد ، ورأى فيهــا تجســيداً متدهــورا للمجتمــع الرأسمــالى المتــأخر ، ودليــلا على عجــز كتابهــا عن تجــاوز العــوالم الجزئيــة المغتتــة التى يضطرون للعيش فيهــا ، أمــا أدورنــو فيذهب الى أن الفن لا يمكن أن يكون انعكاسا للنســق الاجتماعى ، بــل يؤدى دوره داخــل هــذا النســق بوصفه مثــيرا ينتــج نوعــا غــير مبــاشر من المعــرفة ، فالفــن هــو المعــرفة النافية للعــالم الفعلى ، الذى نجابهه فى الحيــاة اليوميــة .

ويحقق الفن هذا الدور — من وجهة نظر أدورنو — من خلال كتابة نصوص تجريبية صعبة ؛ وليس بكتابة أعمال نقدية أو مختلفة عن الواقع ، ويبين أدورنو أن الجماهير ترفض الأدب الطليعي لأنه يعكر من صفو أذعانها الآلي لوضع الاستغلال الذى تمارسه السلطة من خلال النسق الاجتماعي ، فالعمل الفني ، اذ يتيح للبشر المقموعين صدمة الوعي بوضعهم البائس ، فانه ينادي بتلك الحرية ، التي تجعلهم يدركون حجم مسئوليتهم عما هم فيه .

ويختلف أدورنو مع لوكاتش حول تفسيره للشكل الأدبي ، فهو ليس مجرد انعكاس كلى ومكثف للشكل السائد في المجتمع ، وليست آليات الشكل الأدبي انعكاساً لآليات التبادل في النسق الاقتصادي والاجتماعي ، كما يذهب لوكاتش ، وانما الشكل الأدبي — عند أدورنو — هو وسيلة خاصة لتجاوز الواقع ، وللحيلولة دون عودة الرؤى الجديدة الى الاندماج بسهولة في القوالب المألوفة المبتهلكة ، وما يقوم به كتاب الحداثة هو تمزيق صيرورة الحياة المعاصرة ، وتفتيتها بدلا من السيطرة على آلياتها اللاانسانية ، وذلك من خلال الأشكال الفنية التي تصدم الوعي .

ولكن لوكاتش اكتشف أعراض التدهور في هذا النوع من الفن ، فاستخدام مارسيل بروست للحوار الداخلي لا يعكس نزعة فردية فحسب ، بل يكشف في الوقت نفسه عن حقيقة من حقائق المجتمع المعاصر ، وهي اغتراب الفرد ، وهذا يساعدنا على رؤية الاغتراب بوصفه جزءا من واقع اجتماعي موضوعي . ويتوقف أدورنو عند الطرائق التي يستخدم بها صمويل بيكيت الشكل ليصور مدى خواء الثقافة المعاصرة ، وليكشف لنا — رغم كوارث تاريخ القرن العشرين وانحلال الثقافة التي تتبناها المؤسسات الرسمية — على أننا نتصرف كما لو كان شيئا لم يتغير ، فلا تزال الأفكار القديمة تتكرر ، عن وحدة الفرد وجوهريته ، أو وجود معنى في اللغة(٤) .

وهـذه افكار معيارية تحاول تثبيت الواقع على ماهو عليه ويستخدم أدورنو مسرحيات بيكيت كأمثلة تؤدى المعنى الذى يريد أن ينقله الينا ، لأن مسرحيات بيكيت تقدم شخصيات ، لا تملك الا القشور الجوفاء للفردية ، من خلال قوالب ممزقة للغة ، ويقدم كل هذا انقطاعات لا معقولة فى الخطاب الأدبى ، وتشخيص مختزل يفتقر الى الحبكة ، بما يساهد فى تحقيق التأثير الجمالى الذى يؤدى الى التباعد عن الواقع الذى تشير اليه المسرحية ؛ وبذلك تقدم لنا معرفة تنفى الوجود المعاصر .

وقد تأثر أدورنو بكثير من آراء بنيامين الذى اشترك معه فى مدرسة فرانكفورت . ولكن على الرغم من العلاقة الفكرية الحميمة التى كانت تربط بين والتر بنيامين وأدورنو ، الا ان بنيامين ينظر للثقافة المعاصر نظرة مناقضة لنظرة ادورنو ، فيذهب الى أن الاختراعات التقنية الحديثة التى تتمثل فى السينما والاذاعة والاسطوانات قد اسهمت بعمق فى تغيير مكانة العمل الفنى ، ففى الماضى كان للعمل الفنى « هالة » أو « عبق » ينبع من تفرده ، حين كانت الاعمال الفنية وقفاً على الصفوة المتميزة من البورجوازية ، وكان ذلك يصدق بوجه خاص على الفنون البصرية ، وان ظلت هذه « الهالة » ملازمة للأدب بدوره ، ولكن وسائط الاتصال الحديثة قضت قضاء تاماً على هذا الشعور شبه المقدس بالفنون ، وتركت أعمق الاثر على موقف الفنان من هذا الانتاج ، ذلك لأن استنساخ الأعمال الفنية بأدوات التصوير ، كان يعنى — على نحو متزايد — أن هذه الأعمال قد صممت بالفعل لكى تكون قابلة للاستنساخ ، واذا كان ادورنو قد راى فى ذلك انتقاصا من قدر الفن نتيجة معاملته معاملة السلعة التجارية ، فان بنيامين يذهب الى ان وسائل الاتصال الحديثة قد قامت بفصل الفن — نهائيا — عن مجال الطقوس المقدسة ، وفتحت أبوابه على السياسة ، ويرى ادورنو ضرورة فصل الفن عن السياسية والسوق الاستهلاكية ، بمعنى عدم استخدام الفن كأداة لتحقيق أهداف سياسية(٥) .

ان التكنولوچيا الجديدة يمكن ان يكون لها تاثيرها الثورى على الفن ، ولكن بنيامين كان يعلم انه ليس هناك ما يضمن ذلك ، ولذلك لابد أن يتحول الفنانون والكتاب الى منتجين فى مجالهم الفنى الخاص لكى ينتزعوا أنفسهم من سيطرة الانتاج التجارى ، ورغم اقتراب فكر بنيامين من بريخت الا أن بنيامين رفض فكرة أن الفن الثورى يتحقق بالتركيز على الموضوع المناسب ، ولم يهتم كثيرا — مثلما فعل بريخت — بوضع العمل الفنى داخل العلاقات الاجتماعية والاقتصادية لعصره ، بل طرح السؤال البديل : ما وظيفة العمل الفنى داخل علاقات الانتاج الأدبى لعصره ؟ وهو سؤال يؤكد حاجة الفنان الى تثوير القوى الفنية للانتاج الأدبى فى عصره ، وتلك مسالة تتعلق بالتقنية ، لكن التقنية الصحيحة تنشأ استجابة لوضع تاريخى معقد تترابط فيه مجموعة من المتغيرات الاجتماعية والتكنولوچية ، ولهذا يضرب بنيامين المثل بمدينة باريس فى عهد الامبراطورية الثانية ، حيث كانت تتميز بضخامتها وضياع الهوية فيها ، واغتراب الفن ، وهذه كانت هى موضوع كتابات بودلير وادجار آلان بو ، ومن هنا كانت ابداعاتهما التقنية استجابة مباشرة لأوضاع الحياة فى المدينة ، بما فيها من تمزق وتفتيت للطابع الاجتماعى ، ولقد كان المضمون الاجتماعى الأصيل للقصة البوليسية عند ادجار آلان بو هو طمس آثار الفرد فى زحمة المدينة الكبيرة .

لذلك كتب بنيامين عن احدى قصائد بودلير : ان الشكل الداخلى لهذه الأبيات تتكشف فى كوننا لا نتعرف على الحب فى ذاته الا موسوما بسمات المدينة الكبيرة(٦) .

وقد تاثر ادورنو وبنيامين فى هذا بتحليل ليو لوفنتال Leo Lowenthal زميلهم فى معهد البحث الاجتماعى بمدرسة فرانكفورت ، عن ازمة الفرد المثقف فى العصر الليبرالى ، والتى اهتمت بانقاذ تراث التنويريين وتطويره ، وسعى لتنمية الاستقلال الفردى وقدرة الفرد على التفكير النقدى ، واستقلاله عن الايديولوچيات ،

وقوانين السوق ، وعبر عن هذا فى كتابه : « الأدب وصورة الانسان » . « ١٩٥٧ »(٧) . ويتفق لوفنتال مع أدورنو فى هذا الكتاب فى فكرة أن الفرد فى خصوصيته هو الملجأ الأخير للوعى النقدى الذى لا يمكن أن يتماثل مع أى من القوى السياسية أو الاقتصادية القائمة ، ولا يتطابق معها ، وانما يكون متمايزا عنها ، ويشكل قوة للنفى فى مواجهة الايديولوجيات . والفرد الذى أدورنو هو حارس الروح النقدية ، وممثل الذات الانسانية ، ولهذا فان مصير الفرد هو مركز أى فكر نقدى ، والأدب يتنقى الى تقديم الصورة المتغيرة للانسان بالنسبة للمجتمع ، وقد استفاد أدورنو من دراسة لوفنتال لعلم اجتماع الأشكال الأدبية ، حيث اهتم بالمسائل الخاصة بالشكل ، وبين انه لا يمكن اهمال الآليات اللغوية فى مجال الأدب ، لاسيما ذلك الأدب الجماهيرى ، رغم انه أدب يتجه الى الكم وتكرار القوالب ؛ ولا يسعى لانتاج بنية فريدة لا يمكن تقليدها ، ورصد لوفنتال ان السيرة الذاتية للمشاهير — كأدب استهلاكى — قد فقدت مكانتها المركزية فى عالم السير ليحل محلها نجوم السينما والرياضة كأبطال للاستهلاك الثقافى فى هذه المرحلة ، فهم ابطال الحاضر ، بدلا من ابطال الانتاج فى الماضى ، وهذا الانتقال من الانتاج الى الاستهلاك ، أى من الفعالية الى السلبية يجسد انحدار الفردية الليبرالية فى عصر راسمالية الاحتكارات .

هناك اتجاه شائع فى علم اجتماع النص يهدف الى تحليل موضوعات الأدب من اجل الكشف عن المحتوى الاجتماعى لها ، فى أطار هذا الاتجاه يتم اغفال البعد الجمالى والتاريخى للكتابة ، ولا يستطيع هذا الاتجاه تحليل النص الشعرى ، لأن الشعر لاسيما الغنائى — من هذا المنظور — يتجه الى الذاتية والمجال العاطفى ، الذى يستعصى على التحليل الاجتماعى ، ولقد اتخذ أدورنو موقفا مناهضا لهذا الاتجاه لانه حاول اظهار المعنى الاجتماعى للقصيدة من خلال تحليل البنيات اللغة والصور البنائية للنص ، واهتم بعلاقة بين الشكل البنائى للنص والآليات الاتصالية للسلوك السلمى ، فالجنس ،

الأدبى بوصفه شكلا يجسد معنى اجتماعيا محددا ، بل ان الشكل يجسد مصالح جماعية معينة ، فالأشكال الأدبية تعمل داخل نظام الاتصال الاجتماعى كأشكال تسمح للجماعات والأفراد بتحديد اتجاهاتها فى الواقع ، ولكن هذا الترابط بين النظام الاجتماعى والنظام الأدبى هو ترابط يعتمد على استقلالية الأخير ، لأنه يحاول الخروج من النظام الاجتماعى ، فينشىء نظاما آخر يكون مضادا للنظام الاجتماعى الذى يجسد السيطرة والاستلاب ، واستقلالية النظام الأدبى يتأتى من خضوعه لقوانين مغايرة عن تلك القوانين التى تحكم النظام الاجتماعى ، ولذلك يمكن القول أن الترابط بينهما هو ترابط سلبى ، لأن الأدب لا يعكس النظام الاجتماعى ، ولا يخضع لمفهوم النظام أو العقل كأداة جماعية لشرح الواقع وتفسيره والسيطرة عليه ، وانما يخضع لعمليات اختيار وانتقاء لسياقات تخيلية للزمن ، تسلب الركون الى الواقع والاطمئنان اليه .

ويبين أدورنو ـ فى دراساته حول الشعر ـ ضرورة المقارنة بين اكثر من نص لتوضيح الاختلافات والخطوط المشتركة ، لكى يتم المقارنة بينها وبين وضع اجتماعى وتاريخى محدد ، فلا يمكن دراسة قصيدة واحدة ، لاكتشاف ابنيتها اللغوية الأساسية ، وعلاقتها بالسياق الاجتماعى ، فهذا لا يتم الا من خلال مجموعة كلية من النصوص التى تكشف تناقضاتها عن نقاط الالتقاء داخل السياق الاجتماعى والتاريخى(٨) .

ويسعى أدورنو فى النظرية الجمالية الى إبراز الوظائف النقدية لفكرة التمايز الجمالى ، والمسافة الجمالية التى يرفض التخلى عنهما لحساب الاتصال الجماهيرى الذى يحدث للفن نتيجة استخدام التكنولوجيا ، وفى رأيه أن جميع التنازلات التى يقدمها الفنان من أجل امكانية الفهم والتواصل ، هى فى رؤية تنازلات لصالح قيمة التبادل السلعى ، لأنها تحول العمل الفنى لسلعة قابلة للتسويق التجارى والايديولوجية . ويحمل الفن النقدى لدى أدورنو طابع

النفى عن طريق مقاومة القوالب الايديولوجية والتجارية ، عن طريق رفض الاتصال السهل ، ولهذا فالأعمال الفنية الصعبة تلعب دورا فى المقاومة الجمالية للواقع ، ولهذا فان النصوص التى تفلت من الاتصال الجماهيرى تستطيع أن تلعب دورا نقديا فى المجتمع المعاصر ، لأن الاتصال فى تعريف أدورنو هو : « تكيف الذهن مع مفهوم المنفعة الذى يدرجه فى نمط السلع ، وما نسميه اليوم معنى للنص يشارك فى هذا المسخ »(٩) .

والحقيقة أن أدورنو لم يطرح جديداً حين رفض مفهوم الاتصال ، فقد سبق للشاعر مالارميه الفرنسى الذى كان يتميز شعره بالنزعة الجمالية ، أن دافع عن الشعر الغامض الذى يخرج عن اللغة الاتصالية من خلال تعدد معناه ومستحدثاته اللغوية ، وطابعه اللغوى الذى لا يقوم على الاحالة لأشياء مفهومة ، فالكلمة فى هذا النص الذى يدعو اليه مالارميه وادورنو ليست لها قيمة الا بوصفها دالا لا يترجم الى معنى محدد ولا يستبدل بدلالة محددة . ولذلك يمكن القول بأن جهود أدورنو الجمالية تكمل ما سبق أن قدمه التراث الجمالى حول قضية الاتصال (تثار لدينا فى الابداع العربى قضية الاتصال الشعرى ، وسبق لأدونيس أن قدم دراسة حول هذا الموضوع ، لتأصيل اتجاهه الشعرى الذى تبعه فيه شعراء آخرون فى أقطار مختلفة من الوطن العربى ولعل ما طرحه أدورنو هنا يقدم التأصيل الفلسفى لهذه القضية ، التى سيطرت على مناقشاتها الطابع الاجتماعى والايديولوجى ، بينما لم يتم ابراز الجانب النقدى فى هذا الموضوع ، وهذا الجانب النقدى هو الذى يعطى لها المشروعية فى تقديم اتجاه طليعى ينتقد الصيغ التقليدية فى الابداع والنقد) .

وادورنو يدافع عن نفى الاتصال لكى يؤكد الطبيعة الاستقلالية للفن ، لأنه لو كان من الممكن احالة مفردات النص الأدبى الى دلالات جاهزة ، من أجل الاتصال ، لتم بذلك هدم الطابع الاستقلالى

للفن الذى يريد تجاوز الواقع ، والتحرر من أسر قوانينه السائدة ، ويمكن هنا ان نتساءل : هل يمكن اعتبار تحليل ادورنو للشعر هو تنظير نقدى لكتابات يتعاطف معها ، ويلح عليها مثل كتابات مالارميه وفاليرى وبروست ، الذين يتردد ذكرهم كثيراً فى كتابه النظرية الجمالية ، أم أنه وجد فيهم تعبيراً لما يريده من شعر فى هذه المرحلة ؟ ، فهو لا يدافع عن الغموض بشكل مطلق ، وانما يدافع عن الغموض الذى يظهر فى النصوص المتعددة المعنى ، فهو يدافع عن النصوص الصعبة التى لا يمكن ترجمتها الى معنى مباشر ، او استخراج دلالة مرتبطة باحالة الى شىء فى الواقع ، وهذا ما قد يصطلح البعض على تسميته بالغموض ، وهو ليس كذلك ، وانما هو نص مركب ، متعدد الدلالة . وقد تحمس ادورنو للشعراء السابق ذكرهم ، كما تحمس للكاتب المسرحى صموئيل بيكيت فى المسرح ، لانه استطاع أن يقدم رؤية تأويلية لأعمالهم وفق منهجه فى تحليل آليات اللغة التى تفضى لنقد المجتمع القائم .

ويرى ادورنو ان جميع الأعمال الفنية لها طابع مزدوج ، فهى اعمال مستقلة عن الواقع ، ولا يمكن استنطاقها بمعان واقعية ، لأنها تخييل يوتوبى حر ، وهى فى نفس الوقت تمثل حدثا اجتماعيا ، لأنه لا يكن نفى الطابع التاريخى والاجتماعى للأعمال الفنية ، فهى تنتج فى ظل مجتمع ، وتريد تجاوز ثقافة تاريخية محددة ، وهذا الطابع المزدوج للأعمال الفنية يتيح تكون موقفا جماليا مستقلا داخل البنية الاجتماعية ، وهذا ما يعد فى حد ذاته حدثا اجتماعيا . والشعر المتعدد المعنى يعارض الاتصال عن طريق نفى المعنى الايديولوچى السائد ، ولكن هذا النفى للمعنى يظل حدثا غير قابل للتفسير ، وهو نفسه دلالى ، ويجب شرحه فى اطار سياق اجتماعى وتاريخى ، لأن الفن يجتهد لانقاذه بعده النقدى واستقلاليته بمعارضة الاتصال . ويولى ادورنو أهمية كبيرة لمفهوم الابتكار ، حيث يقوم الشاعر بتقديم تركيبا ابتكاريا للعلاقة بين الدائرة الفردية والدائرة الاجتماعية ، ولهذا يهاجم الأسلوب

الكلاسيكى الذى يتطلع للموضوعية ، لانه فقد القدرة على التعبير عن الشعور الذاتى للانسان البسيط الذى يعيش عصرنا الحالى ، ويهاجم أدورنو — أيضا — السقوط فى الايديولوچيا ، حيث يستسلم الشاعر للأيديولوچيا السائدة فى بناء تركيبه وعالمه ، ودعا الى الأشعار المتعددة المعنى التى يستحيل اختزالها الى قراءة مبسطة . ولا يقصد أدورنو فى تحليلاته التى يمثلى بها كتابه : النظرية الجمالية أن يضع حدا فاصلا بين العناصر النقدية والعناصر الايديولوچية فى النص الشعرى ، بل يهدف الى أن يظهر — بشكل جدلى — الاعتماد المتبادل بين الايديولوچية والنقد وبين التأكيد والنفى . ولهذا فهو يريد للفن أن يقدم نقدا جذريا للثقافة واللغة اللذين سقطا فريسة للرواج التجارى والاتصال الجماهيرى .

ويمكن أن نلاحظ أن نقد أدورنو للنصوص الشعرية ، رغم كونه انطباعيا وذاتيا ، واحيانا اعتباطيا من وجهة النظر السيموطيقية ، فان له ميزة حاسمة اذا قارناه بالنقد الذى وجهه لوكاتش وبعض الماركسيين الآخرين لنيتشه ، فهو ليس اختزاليا وليس احاديا لأنه يراعى القيمة المزدوجة للنصوص . وواجب النقد الأدبى كما يفهمه أدورنو يكمن فى منع الاختزال الايديولوچى وحماية النصوص الأدبية من السقوط فى الايديولوچيا ، واظهار محتواها من الحقيقة ، الكامنة تحت القوالب الفنية الجاهزة ، والعمل الفنى لا ينفصل عن المتلقى ، الذى قد يتغير بتغير العصور التاريخية ، ولهذا فالعمل الفنى هو صيرورة تاريخية مرتبطة بالنقد ، لأن العمل الفنى يعتمد على النقد حتى يصبح ماهو عليه ، ولهذا يقول أدورنو : « لكن اذا كانت الاعمال المكتملة لا تصبح ماهى عليه ، الا لأن كينونتها صيرورة ، فهى تحتال الى الاشكال التى تتبلور فيها هذه العملية : التفسير والشرح والنقد »(١٠) .

وقد حاول أدورنو تطبيق فلسفته النقدية ونظريته الجمالية فى مجال الموسيقى(١٠١) ، من أجل صياغة مشروع طموح نحو علم جمال الموسيقى ، وقد ظهر هذا واضحا فى أبحاثه ، ودراساته مثل : الوضع الاجتماعى للموسيقى (١٩٣٢) ، ودراسته حول موسيقى الجاز ١٩٣٦ ، فلسفة الموسيقى الحديثة (١٩٤٩) ، دراسة حول موسيقى فاجنر ١٩٥٢ ، واختلافات : الموسيقى فى العالم السياسى ١٩٥٦ .

وفى كتاب أدورنو عن فلسفة الموسيقى الحديثة ، يقدم عرضا جدليا ـ مستفيدا من منهج هيجل ـ لموسيقار شونبرج ، فالثورة اللانغمية لهذا الموسيقار قد نشأت فى سياق تاريخى ، يؤدى فيه طغيان الثقافة بالصبغة التجارية التى المقتصاء على قدرة المستمع على تقدير الوحدة الشكلية للعمل الكلاسيكى ، ولذا فان الاستقلال التجارى للتقنيات الفنية فى السينما ، والاعلانات ، والموسيقى الجماهيرية ، تدفع المؤلف الموسيقى الى انتاج موسيقى مبعثرة مجزأة تتنكر للقواعد الأساسية للغة الموسيقية (النغمية) نفسها ، فأصبح كل صوت فردى مفصولا عن غيره ، لا يكتسب معنى من السياق المحيط به .

ويصف أدورنو مضمون هذه الموسيقى « اللانغمية » بلغة التحليل النفسى ، أو يقدم تحليلا نفسيا لها ، فالنغمات المعزولة بقسوة تعبر عن النزوات الجسدية الصادرة عن اللاوعى ، ويرتبط الشكل الجديد بافتقاد الفرد للتحكم الواعى فى المجتمع المعاصر ، وتهرب موسيقى شونبرج من الرقيب ، بمعنى أنها تتخلص من رقابة التعقل الكلاسيكى ، اذ تسمح بالتعبير عن البواعث اللاواعية العنيفة ، التى لا يقبلها العقل ، ومع ذلك فان هذه اللانغمية الجذرية تنطوى ـ ضمنا ـ على بذور تطور جديد هو السلم الأثنى عشرى للنغمات ، ذلك لأنه مهما كانت قوة النزوع الى الحرية التامة

لدى الموسيقار اللانغمى ، فانه يظل يؤلف موسيقاه فى عالم من النغمية الراسخة . بمعنى أن الموسيقار الذى يتجنب النظام القديم قد يرسخ نظام جديد ، تالف اليه الاذن من خلال التكرار ، رغم دعوته انه ضد كل تسق نغمى ، ولهذا فهو لابد من أن يكون حذرا فى تعامله مع الماضى ، لكى يتجنب ذلك النوع من التآلف أو التجمع النغمى الذى يمكن أن يوقظ عادات الاستماع القديمة ، وأن يعيد تنظيم موسيقاه بحيث تقوم على الأصوات المتنافرة ، ولكن هذا الخطر ذاته يكفى لكى يبعث فى قلب اللانغمية المبدأ الأول لقانون أو نظام جديد ، ذلك لأن الحذر من الوقوع بالصدفة فى التوافقات النغمية المتآلفة يلزم عنه ضرورة أن يتجنب الموسيقار أى تكرار مبالغ فيه ، لأنه نغمة فردية ، لكى لا يؤدى هذا التكرار فى النهاية الى قيام نوع جديد من النظام النغمى الذى يرتكز الى مركز ما بالنسبة الى الاذن ، ولهذا يلزم طرح مشكلة تجنب هذا التكرار بطريقة أكثر شكلية ، لكى يلوح النظام الاثنا عشرى نغمة فى أفق الموسيقى المعاصرة .

وهذه الموسيقى التى يقدمها أدورنو هى تجسيد للتمرد على مجتمع البعد الواحد ، وهى فى الوقت ذاته تشخص اعراض الضياع للحرية فى المجتمع المعاصر .

هـوامش الفصـل الخـامس :

1 - Jay, Martin : The dialectical Imagination : Ahistory of the Frankfurt School and the Instilute of Social Reacarch 1923 - 1950 . Boston, Cittle Froun; London, 1973 - P, 174 .

٢ ـ رمضـان بسطاويسى : عـلم الجمـال لـدى چـورج لوكاتش . الهيئة المصرية العـامة للكتـاب ، القاهـرة ١٩٩١ ، ص ١١٣ .

3 - Adorno : Aesthetico Theory, P, 378 .

٤ ـ رامـان سلدن : النظـرية الأدبيـة المعـاصرة . ترجمة وتقـديم : جـابر عصـفور ، دار الفـكر ، ط ١ ، ١٩٩١ ، ص ٦٤ ـ ٦٥ .

٥ ـ راجـع الفصل الرابـع من هـذا الكتـاب حـول عـلاقة الفـن بالتكنولوچيا .

6 - Benjamin, Walter : Charles Baudelaire : A Lyric Poet in the eara of High Capitalism, Trans, by · H· Zohn, (New left Books) (onden, 1973, P, 102) .

7 - Lowenthal, leo = Literature and the Image of man, P, 23 .

8 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 355 .

وقـد اهتـم د. سـيد البحراوى بمضمون الأشكال الأدبيـة ، انظر دراسته بمجـلة فصـول ١٩٩٣ .

9 - Ibid : P, 104 .

10- Ibid : P, 258 .

١١- يرجع اهتمام ادورنو بالموسيقى الى نشأته فى وسط عائلى شغوف بالموسيقى ، مما جعله يهتم - بعد ذلك - بجماليات الموسيقى اذ كانت والدته ابنة مغنية أوبرا ، وقد حققت شهرة فى عملها ، وكانت شقيقته عازفة بيانو محترفة ، وقد تعلم ادورنو فى طفولته عزف البيانو ، والتأليف الموسيقى ، وقد تابع دروسا فى التأليف الموسيقى على يد ادوارد ستورمان Edward Steuermann .

خاتمـــــة

- موقف ادورنـو من مفهـوم الحـداثة .
- محـاولة لقـراءة نقـدية .
- ادورنـو والاستطيقا المعـاصرة .

بعد أن حاولت تقديم علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت من خلال اتخاذ أدورنو نموذجا ، لأنه أكثرهم اهتماما بقضايا علم الجمال ، لابد أن نتوقف عند مفهوم أدورنو للحداثة ، هذه القضية التى تشغل الفكر المعاصر حتى أن هابرماس وهو من الجيل الثانى لمدرسة فرانكفورت قد أصدر كتابا بعنوان : الخطاب الفلسفى للحداثة ، وفيه يذير حوارا مع الاتجاهات الفلسفية المعاصرة حول مفهوم الحداثة ؛ لكن قبل أن نعرض لموقف أدورنو من الحداثة ، لابد أن نقدم مقارنة حول الخطاب العربى للحداثة ، والحداثة فى الفكر الغربى ذلك لأن الفكر الغربى يفهم الحداثة كلحظة تاريخية فى تطور مجتمعه ، يعقبها لحظة تاريخية أخرى هى ما بعد الحداثة ، بينما الحداثة فى الفكر العربى هى أفق معيارى ينبغى التوجه إليه ، وشتان بين المعيارية والوصفية ..

ويكشف تحليل الكتابات العربية عن الحداثة عن خطابين للحداثة لدينا : خطاب نظرى وخطاب ابداعى . ورغم أن هذه الكتابات ترى نفسها امتدادا للحداثة الغربية ، الا أن هناك تمايزا فى استخدام المصطلح بين الفكر العربى والفكر الغربى ، ففى حين يستخدم المصطلح فى الفكر الغربى توصيفا لتطور وعى الذات الأوربية بنفسها ، يستخدم لدينا المصطلح حكما معياريا على النصوص الابداعية . والفرق بين التوصيف والحكم هو الفرق بين أن تدع النصوص تعبر عن نفسها ، وبين ممارسة شهوة التسلط باصدار الأحكام ، والأحكام النقدية – وهى ظاهرة شائعة فى الفكر الأدبى لدينا – تنفى معها أية مساحة للحوار والاختلاف ، وهى نوع من السلطة الثقافية ، تعبر عن سيادة نمط من التفكير النقدى فى النصوص الابداعية ، يزعم أنه يمتلك الحقيقة الأدبية (!!) ، فى عصر النسبى والاحتمالى ، ولا يفسح المجال الا لدجماطيقية فكرية . ولقد فهم الخطاب الأدبى العربى الحداثة بمعنى التجديد ، ولذلك رد

اليها كل المحاولات التجديدية فى الشعر العربى القديم والوسيط والمعاصر ، ابتداء من ابى تمام حتى الآن ، وهذا يعنى انه فهم الحداثة من خلال بنية فكرية تعتمد على التواصل مع التراث النقدى والجمالى القديم ، وهذه الاحالة التواصلية هى آلية من آليات الفكر النقدى لدينا فى بعض جوانبه ، فهى تجيل النص المعاصر الى الفاكيرة التراثية ، دونما محاولة لفهم خصوصيته الآنية ، حتى لو حاولت استخدام مصطلحات المعاصرة ، فى حين تعنى الحداثة فى جوهرها الفلسفى فى الغرب « التخلى عن أن يكون الماضى معيارا للحكم على الاشياء » ، وهابرماس يبدأ الحداثة الغربية — كمشروع حضارى للغرب لم يكتمل بعد — ابتداء من كانط وهيجل ، حيث بدأ الأول نقد أدوات المعرفة ، وتعيين حدودها ، ويبدأ الثانى يضع ارهاصات ولادة عصر جديد فى كتابه « ظاهريات الروح » وكانت محاولات نيتشة ، وغيره من المفكرين الغربيين ، هى بعيد آخر لهذا الاطار ، واصبحت مؤسسات الدولة التى تضع القوانين للحرية الدستورية وحقوق الانسان فى نظر فلاسفة آخرين مثل فوكيو هى محاولات لتقنين التسلط الذى تمارسه الدولة على الفرد ، واستخدمت العلوم الانسانية كادوات لممارسة هذه الهيمنة . وهذا يعنى — دون الدخول فى تفاصيل الحداثة الغربية — ان الحداثة فى الغرب تعتمد على بنية الانقطاع المعرفى ، بما يعنى ضرورة استحداث آليات ومناهج جديدة لتعميق رؤية العالم لدى الفرد والمجتمع ، والمناهج المعاصرة ، وهى أهم ما يميز العصر ، هى الثورة على الجوانب التقليدية فى الادراك والتفكير ، ولعل اهم ما يميز هذا هو نقد العقل ، وصوره المختلفة ، فليس هنالك عقل واحد ، وانما عقول مختلفة ، حسب الدور الذى يقوم به العقل فى التاريخ ، ولذلك ظهرت مفاهيم مثل العقل التواصلى ، كفعل مضاد للعقل الاداتى الذى يسيطر على المجتمع المعاصر . والانقطاع المعرفى الذى تقوم عليه الحداثة الغربية ، يعتمد فى بعده الجوهرى على اللغة ، لان هناك انقطاعا بين اللغة القديمة واللغة المعاصرة ، ومن يقوم بالمقارنة بين اللغة الفرنسية المعاصرة واللغة الفرنسية القديمة ، لا يجد

تشابها بينهما ، وانما هما يجسدان الانقطاع اللغوى ، كذلك ظهور اللغات الأوروبية المعاصرة ، ينقطع فى بعض جوانبه عن اللغات الأم ، بينما فى اللغة العربية ، لا تزال اللغة القديمة حية منذ أربعة عشر قرنا من الزمان ، وهذا البعد اللغوى جوهرى فى ادراك خصوصية الحداثة فى الابداع ، بين الأنا والآخر ، فليست اللغة هنا أداة ، وانما هى التفكير ذاتيه ، وتجسد بمفرداتها وسياقاتها المختلفة ، رؤى للعالم .

وكانت الحداثة فى الابداع فعلا مضادا لهيمنة الترابط المفاهيمى للعقل الأداتى فى تسيير شئون الحياة ، وكانت آلياتها هى التفكك واللانظام ، والتمزق والتفتت كفعل مضاد للنمط الصناعى الذى يقوم باضفاء الطابع التقنى والآلى على كل الأشياء ، من أجل اسباغ صيغة القانون المطرد على الظواهر والأشياء ، مما حجم دور الفن التقليدى ، وأصبحت مقولة هيجل عن « موت الفن » واقعية حقيقية بالنسبة للفن التقليدى وسط عالم الصناعة والتقنية الآلية . ولذلك كان لابد للفن من أن ينهج نهجا مختلفا ليمارس حرية الانسان المفتقدة ، فى عالم التقنية والمعلومات والاتصال .. فبدا التراسل بين الفنون واضحا ، كأن الفنون تتعاون لمجابهة غزو الآلية لكل شىء ، ووصمها بطابعها الخاص .. وبدت الحداثة للكثيرين آليات بنائية فى العمل الفنى ، مضادة للآليات الشكلية للحياة المعاصرة ، التى تطرد وفق نظام ما ، فبدأت تظهر أنماط اللابطل ، فى مقابل البطولة المطلقة للشخصية فى الفن التقليدى ، وأصبح العادى ، والمألوف ، مجال للفن ، بدلا من المفارقة التى كانت تحتل مكان الصدارة وأصبحت جوانب الانسان العميقة فى اندياحها المتمازج ، هى الحاضر ، فى مقابل الوعى الذى يجسد آلية التبادل فى السوق . وبدلا من أن يجسد الفن موقف الجماعة من خلال التجربة الذاتية ، أصبحت المكاشفة ، أو ممارسة الفن فى ذاتها ، نوعا من ممارسة التحقق الوجودى ، وممارسة الحرية ،

بمستوياتها العميقة ، نظراً لغياب الحرية بشكل ظاهر أو خفى . وبدات تظهر لدينا مغالاة فى الايغال فى أعماق الذات ، مما يؤذن بنزعة تقديسية للذات . وبدات تظهر تيارات الحداثة فى صورتين : الأولى تجعل من العمل الفنى نصاً يومىء ، ويوحى بدلالات باطنية ، من خلال تناص مباشر ، أو غير مباشر ، مع نصوص التصوف الاسلامى ، لدى ابن عربى ، والسهروردى ، وجلال الدين الرومى ، وفريد الدين العطار ، والنفرى ، وابن الفارض ، وغيرها من الكتابات . ويقوم الحوار بين النص الغائب (النص التراثى) ، والنص الحاضر ، عبر آلية ، مؤداها أن كليهما يعبر عن تجربة غامضة ، ومبهمة ، ويستحيل على أى لغة ان تحتويها ، فتصبح اللغة اشارة ، وعلامة ، ورمزاً للتعبير عن الأغوار العميقة . والصورة الأخرى لا تجعل من الكتابة تجربة أنطولوچية فحسب ، وانما ترى الحداثة فى اكتشاف ثقافة جديدة ، والجدة هنا فى اكتشاف طريقة للحياة تنفك من اسر الدعاية لصورة الحياة اليومية ، التى يجب أن نتبناها ، ونعيش وفقاً لها . وترى هذه الصورة الثانية من الحداثة فى الابداع العربى ، ان اكتشاف صورة جديدة للثقافة او الحياة ، رهين بنفى الصورة اليومية المعاشة ، وسلبها من قدرتها على السيطرة على الجماهير العربية ، فهى تقوم بسلب الواقع ، وتعريته ، من خلال لغة مضادة ، تتهكم على العرف الذى اكتسب صفة القداسة ، لأنه مدون فى الصحف اليومية واجهزة الاتصال . وكلا الصورتين تجسدان أزمة الذات ، وتكشفان عن المنعطف الذى يمر به وعى الأمة فى تاريخها ، فالحداثة والتاريخ ليستا مقولتين متضادتين ، بل كلاهما يكشف عن الآخر ، فالتاريخ يجسد تجليات الفكرة فى شكال الحياة ، ومنها الفن ، والحداثة تمثل النفى المستمر للفكرة التى تقوم عليها الثقافة اليومية .

وأزعم ان الحداثة النظرية فى ابداعنا العربى وهم من الأوهام ، لأن الخطاب النظرى فى جوهره هو البحث عن الأنساق ، فى حين تكون الحداثة فى مرحلة التكوين ضد كل نسق جاهز

يسعى لتكوين معرفة مستقرة ، أى اكتشاف اللامعرفة التى لا تدخل فى اطار المتسق المتجانس ، ولذلك يبدو خطاب الجماهير العربية فى مقابل خطاب الصفوة ، خطابا لا معرفيا ، لا يرتكز على أساس علمى ، (وفق تصورات العلم الجاهزة لدى ثقافة النخبة المثقفة) ، والمبدع الذى يكشف عن ثقافة الجماهير ، أى صورة حياتها اليومية ، يكشف عن الصمت المكبوت فى حضارتنا المعاصرة ، ويكشف عن اللامعرفى ، واللامتجانس ، وحين يفعل ذلك ، يقترب من الحداثة ، بمعنى الاكتشاف ، أما حين يعكس ذاته كمرآة للعالم ، فانه يقع فى احالة مغلوطة ، لانه يعتمد على دور التصورات فى بناء عالمه الجمالى .. فالانشطار الثقافى قائم بين ثقافة النخبة وثقافة الجماهير ، فى ان الجماهير تعيش من خلال الجسد ، فى حين تعيش النخبة من خلال الوعى ، الجسد يتعامل وفق شروط الممكن المتاح ، ويتعارض مع القانون الوضعى ، اما الوعى فامكانية مجردة مفتوحة ، لا حد لها ..

ترى الجماهير فى النفس سجنا للجسم ، فالنفس تفرض ارادتها على الجسم ، متأثرة بالدعاية والاعلانات والثقافة الاستهلاكية ، فتسخر الجسم لمصلحة صورة وهمية للحياة ، فتقمع الحواس ، وتجعلها لا ترى الا ما تريد أن تراه ، أو تسمعه ، أو تلمسه ، ولذلك فان تحرير الانسان لا يبدأ من الوعى ، ولكن يبدأ بسلامة الحواس ، وتفتحها على العالم .. ولعل القرآن الكريم قد جسد هذا المعنى فى معظم سور القرآن الكريم ، ليبين أن سلامة الحواس شرط لادراك حقيقة الوجود ، فالخطاب القرآنى لمن كان يسمع ، أو يرى ، أما من ماتت حواسه ، أو وقع فى التوهم ، فهو يقبع فى « الموت المعنوى » ، ولذلك فان الاسلام الفقهى لم يعرف عقوبة السجن للجسد ، كعقوبة لضبط الجسم ، بل تعامل مع الجسم من خلال علاقة العضو بالعقل . ولم تعمم الانسانية السجن الا مع استتباب المجتمع الراسمالى . وبعد الثورة الفرنسية ، والقانون الوضعى استثمر الجسم من خلال مفهوم الانضباط العسكرى ،

لاستخدام الجسم كأداة .. ولذلك فان الابداع العربى فى تركيزه على الجسم كان رد فعل من أجل اثبات الهوية ، هوية الانسان العربى التى تتمزق بين الوعى والجسم ، الوعى الذى يسخر الجسم لتحقيق أغراضه .. (أعتذر للقارىء عن الاستطراد حول الجسم وعلاقته بالحداثة ، لأن جوهر الحداثة ضد النسق النظرى ، وانما هى ما يتعين فى صورة ما ، والصورة التى تجسد الحداثة فى اعتقادى هى صورة الجسم فى الخطاب العربى المعاصر فى الإبداع) .

والسلطة تكمن خلف أجهزة الدعاية وثقافة الاستهلاك ، وهى تحاور القوة العاتية والقوة المرنة ، وكلتاهما تتضمنان دفعات من الحيوية . والقوة العاتية يمثلها النخبة المثقفة ، ذات الصوت العالى ، والقوة المرنة تمثلها الجماهير العربية فى رحلتها اليومية ، حيث يتم صياغة وعيها من خلال الأدوات ، وتحولت عقولها الى أدوات .. ولذلك نسأل من هو الفاعل الحقيقى فى حياتنا اليومية ؟ . فهناك فى واقعنا العربى مراكز استقطاب مضادة للهوية ، والفهم التقليدى للسلطة يراها مركز الدولة ، بوصفها مجسدا للقانون وتنفيذه ، وهذه رؤية مضللة . ذلك لأن هناك مسافة بين الدساتير النظرية والممارسة الفعلية للحياة اليومية ، والحداثة هى التى تكشف — من أجل النفى — عن هذه المراكز الاستقطابية الأخرى ، التى تتجسد فى العلاقة بين الخطاب السلطوى وبين الجسم ، فنكتشف أن السلطة ترحل كممارسة للقوة ضد مقاومة ما ، فى أشكال مختلفة . فالسلطة لكى تستمر ، لابد أن يكون هناك رد فعل ، وهى القوة المضادة ، ولذلك فان القوة المضادة لدى الأفراد تبدو نوعا من التموجات بين ضاغط ومضغوط ، وأخطر أشكال السلطة ، التى يسعى الابداع للتحرر منها ، هى سلطة الذات الفردية على الجسم ، أى السلطة التى تنبع من الداخل ،

وليس من الخـارج ، ولذلك فـان تقـديس الذات ، واضـفاء الطـابع المكلى عليهـا ، كمـا يحـدث فى بعض نمـاذج ابداعنـا العـربى التى اكتسـبت مشروعية ، لـم تتحـرر من أشـكال السلطة الكامنة فى العقل الأداتى ، ولـم تصـل للتحـرر ، وهى تناضـل ضـد اشـكال تاريخية تنتمى للمـاضى وليس الحـاضر ، ولذلك فهى تحـارب معاركها الخاصـة والوهميـة .

لا يـزال المبـدع العـربى حائرا بين الجمـلة النحـوية ، والجمـلة المنطقية ، بين التراكيب الصـورية ، والحـكم المعيارى القيمى ، فهـو لا يزال يبحث عن الفـاعل فى الجمـلة النحـوية ، الذى يمثـل السـلطة بين الشـعر التفعيلى والشـعر المنثـور ، وهـذا لـم يسـاعده على انتـاج خطـابات لا اسمية ، يختلف فيهـا الفـاعل ويتعـدد فى تمثيـله للسلطة ، وهـذا يعنى أنـه يدور حول نفس المفاهيم والقيـم التى يريـد الثـورة عليهـا واستحداث صـياغة جـديدة تعبـر لـه عمـا يريـد . المبـدع العـربى ينظـر للصياغات بوصفها تقنينـا لتجـارب معينـة ، بينمـا الصياغة اعـادة انتـاج لهـذه التجـارب وفـق مجـال تناثرى ، يعتمـد على الانتقـالات والتحـولات . وهـو يريـد الخروج من اللغـة من خـلال الأشكال البصرية فى الطبـاعة ، معبـراً عن تراسـل الفنون ، ونشـوء عـلاقة عضـوية بين الحـواس فى الكتـابة والقـراءة ، لـكن البحـث عمـا قبـل اللغـة هـو وهـم ، لأن تصـورات الانسـان عن ذلك ، اسـقاط ، ورغبـة فى ممارسـة سيطرة ، من خـلال العـودة من خـلال التواصل ، لأن حضـور المؤلف يطغى على حضـور النـاقد ، بتجـربته الى تاريخ خـاص بهـا ، غـير موجـود أصـلا ، لأنـه ليس هنـاك ما قبـل اللغـة ، اى لغـة بصرية أو سمعية .

لا يزال النقـد متخلفـا عن الابداع فى الحـداثة العربية ، فالنـاقد لـم يكتسـب مشروعية الحضـور داخـل النـص ، لكى ينتـج نفسـه

ويجعل حضوره ثانوياً بالقياس الى المبدع ، لأن العقل العربى لم يستوعب التعدد ، فكما يبحث عن الفاعل فى الجملة النحوية ، ويصبح مركزاً للهوية ، كذلك التعدد الابداعى للنص الواحد ، من خلال التناثر ، لم يتحول الى بنية شعورية وعقلية ، فالناقد يرضى بدوره برد النص الحداثى الى ذاكرته ، دون أن يقيم عملية معايشة مع النص ؛ قد تقدم نصاً مضاداً ؛ يسخر من كل مافى النص الأصلى ، وهذه السخرية تهز الطابع المقدس الذى اضفاه المؤلف على الأشياء (ومثال لذلك نص دريدا عن هيجل ، عبارة عن كتاب هزلى يصف أجنحة النسر القوية ، التى تحجب ضوء الشمس عن الوعى الأوروبى ، فى مقابل صرامة هيجل وتصوراته التى يصفها هيجل — نتيجة لصعوبتها — بأنها كالحجارة ، وهذا نص مضاد ، يسخر من الطابع الشمولى المذهبى الذى لا يترك مساحة للتفكير الحداثى) . ولذلك فعلى الناقد أن يقوم بتحرير ممارسة الحواس من التصورات المسبقة ، ليصبح النقد ابداعا داخل النص ، وليس استنطاقه بما هو خارجى عنه ..

وهناك سؤال يطرح نفسه : كيف يمكن أن نتحدث عن الحداثة فى الابداع العربى بدون ذكر اسم مبدع عربى واحد ؟.. هذا لا يعنى أنه ليس لدينا مبدعون حداثيون ، وانما لأن وصف عمل فنى ما بالحداثة ، هو اسقاط خارجى ، يجعل لبعض النصوص سلطة ما على النصوص الأخرى ، فالحداثة نوع من الهوية ليست محددة ، وانما هى عملية خلق داخلى ، تنزع نفسها عن الأطر الجاهزة ، لأنها ممارسة حية .. وقد حاولت أن أتعامل مع بعض النصوص من خلال عملية الخلق الداخلى ، فلا توجد المسافة — فى النقد الحداثى — بين القراءة والنص ، وانما يتم اعادة التركيب وفق علاقات خاصة ، لكن ما يشغلنا ليس المبدعين العرب ، لأنه لا تزال الابداعية هامشية ، ولم تكتسب مشروعيتها فى التواجد فى الواقع ، فلا تزال أجهزة الاتصال تفرض وصايتها على الجماهير ، وترى فى المبدعين بشراً يجلبون القلق ،

والتوتر ، وليس لهم المردود المادى للمشروعات التبادلية فى السوق ، فى حين يوقظ الابداع الانسان ، أثمن وأغلى الموارد فى العالم العربى ... ولا نزال نكتب فى هامش صورى ، تتيحه صيغة التنوع ، ولكن ، حتى رموزنا الثقافية فى العالم العربى تهرب من الأسئلة الصعبة ، وتبعد عن القلق الثقافى ، تتحدث عما يثيره غبار الحياة الثقافية من موضوعات خفيفة . أما اثارة الأسئلة ، وتسمية الأشياء بأسمائها فتجلب المشاكل ، والحصار بأشكاله المتعددة ، فى عصر نحن أفراده العاديين لسنا شهداء لنبكى على قيم ما ، وانما ما نقوله ليس هو الحقيقة ، وليس هو أيضا اللاحقيقة ، لأن الحقيقة تكتمل بالآخر الذى يتعارض معنا فى كل شىء .. فهل الكتابة يمكن أن تصبح عملية تخلق للهوية ؟ ، وهل يمكن أن نفهم أن الاختلاف مع « س » أو « ص » من المبدعين العرب الذين يمثلون رموزنا الثقافية هو اختلاف يؤكد وجود الآخر ولا ينفيه ؟ . فكثير من الكتابات هى رد فعل لما هو كائن ، وقليلة تلك الأعمال التى تمتلك القدرة على المبادأة والمبادرة الخلاقة ، لا تخشى من الخطأ ، لأنه مادمنا نعيش فلابد من أن نصيب ونخطىء ..

وهذه الرؤية الازدواجية فى ادراك الحداثة ، فى النقد والابداع تبين أن هنالك قيما تواصلية لا تزال تؤثر فى فهمنا للحداثة ، وهى النزوع الى صياغة كلية لنسق مفاهيمى عن الحداثة .. فلا تزال الهوة واسعة بين الخطاب النظرى للحداثة العربية ، وبين ممارساتها الكتابية فى الأعمال الابداعية . الخطاب النظرى يسعى لادخال اللامألوف فى سياق متسق ، والابداع يسعى الى لغة جديدة فى التعبير عن اللامألوف ، وهذا يعكس تقدم الابداع وخطابه الجمالى عن الخطاب النظرى ، وهذا يرجع الى أن الخطاب النقدى لا يزال يفهم النص منتج الدلالة بغير اقامة علاقات متداخلة بين النص وكافة الأشكال الثقافية .

ينبغى للنقد لدينا أن يتحول الى نقد ثقافى ، يطرح أسئلة

تتجادل مع مختلف العلوم الانسانية ، فلا مكان للخطاب التقليدى فى النقد ، ولا مجال للخطاب الفلسفى الذى يتعامل مع التصورات فحسب ، ويغفل البعد الجمالى ، والاجتماعى ، والنفسى ، والتاريخى .

ان الفلسفة المعاصرة تطرح الأسئلة من خلال انفتاحها على الأفق الجمالى والبيولوچى والاجتماعى للانسان ، وهى تعيد فهم العصر من خلال التقنية والمعلومات والاتصال ، وتصل بها الى صياغة لا تفصل بين الجمالى والمتخيل والمفاهيمى ..

فماذا اصر الخطاب النقدى على التجزئة والتفتت ، فهو لا يخلق مساحة مشروعة يتحرك من خلالها ، وانما يكرر ما سبق ، فى منعطف تاريخى يطمر المكرر والمجانى ، ويدعو النقد الابداعى الذى يعيد انتاج النص وفق علاقات جديدة ..

— موقف ادورنو من مفهوم الحداثة :

ارتبط نقد ادورنو لمفهوم الحداثة فى الانتاج الفنى ، بنقده للحداثة فى مفهومها التكنولوچى والاجتماعى والسياسى ، والذى جاء فى اطار نقده لمرحلة المجتمع الصناعى المتقدم ، حيث قام بتحليل ونقد التقدم التكنولوچى بوصفه تعبيرا عن نموذج الحداثة ، فالتكنولوچيا — لا تزال — اداة لترسيخ صورة المجتمع الاستهلاكى ، والفن والأدب اللذين كان لهما فى القرن التاسع عشر طابعا فرديا ، وكانا يتوجهان للفرد ذاته ، قد تم ادماجهما فى القرن العشرين — بفضل التكنولوچيا — بالاتصال الجماهيرى ، بما يسميه ادورنو صناعة الثقافة . ولم يعد العمل الفنى يتميز بتفرده الأصيل ، وانما بقدرته على العرض ، التى تمكن من استخدامه فى الاعلان والتصوير والسينما ، وقد اختلف ادورنو مع بنيامين فى تفسيره لعلاقة الفن بالتكنولوچيا ، فبنيامين يرى فى التكنولوجيا أداة لتحويل الفن كحدث جماعى ، وحتى يتخلص من آليات السوق ، وبحيث

تتمكن أجهزة الاعلام من القيام بدور نقدى هام بتحريك النوعى الانسانى لتغيير المجتمع وتطويره ، فالفن قد تنازل عن العبق او التفرد لصالح قيمة العرض التى تسمح بالاتصال والتقارب بين الفن والجماهير ، وبالتالى يكشف فى قيمة العرض (قيمة الاتصال) عن الصفة الديمقراطية والنقدية للفن المعاصر ، ولاسيما الفيلم السينمائى ، الذى يمكن أن يمارس النقد والديمقراطية على نطاق جماهيرى واسع ، بدلا من تلك الفنون التى تعتمد على التأمل الفردى الهادىء . ولكن ادورنو لفت الانتباه الى العلاقة الوثيقة بين العرض ، وقانون السوق ، ولذلك يقول أدورنو فى النظرية الجمالية :

« ان قيمة العرض التى يجب هنا أن تحل محل القيمة العبادية ، التى تضفى على الفن قيمة مقدسة ، هى صورة لعملية التبادل . والفن الذى لا يستطيع أن يتخلص من قيمة العرض يخدم عملية التبادل ، مثله مثل مقولات الواقعية الاشتراكية التى تتكيف مع الوضع القائم للصناعة الثقافية »(١) .

وان قيمة العرض التى يتيحها استخدام التكنولوچيا فى الفن ، فيتم عرض الأعمال الفنية على قطاع كبير من الجماهير ، بدلا من أن كانت مقتصرة على عدد محدود من الأفراد ، هى تعبير عن قانون السوق ، بينما يعتبرها بنيامين قيمة نقدية وديمقراطية .

وقد حلل ادورنو علاقة الفن بالتكنولوچيا ، التى حادت بالفن عن طريقه التحررى ، فقد أصبحت الفنون خاضعة لنوع من التقنية اللامرئية والمتعلقة بالجهاز الرسمى العام ، واتجاهه فى خدمة طبقة معينة لها وضع خاص فى سلم التراتب السلطوى ، ففى مجال الموسيقى — على سبيل المثال — لأن هذا ينسحب على الفنون بمختلف فروعها أيضا يرى أدورنو بأن الأشكال التى يتم

باعـادة انتـاج الموسيقى من خلالهـا ، هى اشـكال مرتبطـة بالخـدمات الاجتماعية التى تؤديهـا السلطة ، ولهـذا تبقى هـذه الأعمـال الفنيـة مقصـورة على طبقـة معينـة ، فمثـلا الأعمـال التى تقـدم من خـلال « الأوبـرا » ، هى مقصـورة على الطبقـة التى تستطيع أن تدفـع مالا ، مقـابل التمتـع بهـذا الفـن ، ولهـذا لـم يعـد الفـن لـه الطـابع الإستقلالى ، وانمـا سـلعة منتجـة لهـا اطـار يتحـدد وفـق نمـط الانتـاج وعلاقات الانتـاج التى تتشكل بصـورة جبرية داخـل المجتمع . ولهذا إتخـذ أدورنـو موقفـا ضـد اشكال الحداثة التى ترتبط بالمعطيات التكنولوجية الاكثـر تقدمـا ، ووقف الى جـانب الحـداثة التى تنتقـد التكنولوجيا ، وهـذا يعنى أن هنـالك اكثـر من شـكل للحداثة ، لأنهـا مفهوم عـام يضـم عـدة اشكال متصارعة ، على عكس ماهو سائد لدينا من القـول بأنهـا مفهوم واحـد ، بينمـا هى ليسـت كـذلك ، لأن هنالك حـداثة تقف مع التكنولوجيا ، وحـداثة تقف ضـدها ، وهى التى ترفض الانضـواء تحـت لـواء المجـالات الثقافية التى ينتجهـا النمط الاستهلاكى فى المجتمـع المعـاصر . ويـرى أدورنـو أن التعبيـر الفـنى لابـد أن يتعـالى ويتفـوق على التكنولوجيا فى أعمـق حالاتها تطـورا وهيمنـة .

والحـداثة بهـذا المعنى لـدى أدورنـو تعنى الا نجعـل من القيـم التبادلية للسـلع هى المعيـار الذى نحـكم بـه على الأشـياء ، وبالتـالى فـان الحـداثة بهـذا المعنى تكـون أرادة اعـادة اكتشاف لـكل شىء ، ويتمنى أدورنـو هـذه الارادة ، بقـوة المقـاومة الجمالية أو الفنيـة ، وتتجسد هـذه الحداثة التى يتحمس لهـا ادورنو فى الفنون التى تحـدث صـدمة لـدى المتلقى ، فكمـا يتلقى الشـاعر فى الزحـام صدمة واقعية ، فـان الصـدمة الأسلوبية فى العمـل الفنى تؤدى الى هـدم التميـز الذى كـان سـمة من سـمات الفـن التقليدى ، ويختزل المسـافة الجمـالية التى كانت موجـودة بين المتلقى والعمـل الفـنى . لكن مـاذا يعنى ادورنو بالصـدمة الجمالية ، وكيف يمكن لعمـل فـنى مـا أن يحققهـا ؟ ...

ويرى أدورنو أن الفنان يمكن أن يحقق هذا حين يتجه للموضوعات التى يستبعدها الفن التقليدى ، مثل وصف التشتت فى المدينة الكبيرة ، حين يتوه الفرد بين الأدوات والأشياء والشوارع ، ويصبح حضورها أكثر تكثيفا من حضور الانسان ، ويحقق الفنان هذا أيضا من خلال بناء فنى صعب لا يمنح دلالاته بسهولة ، وانما يمنح احساساً بحالة ما ، يصعب توصيفها ، من خلال شفرات ادبية متعارضة ، ويولد هذا الجمع بين المفردات اللغوية المتعارضة ظاهريا صدمة لدى القارىء الذى أعتاد على الشفرات المقننة ، ويؤدى هذا الى تحطيم الهالة التى تحيط بالعمل الفنى ، وتخلق مسافة وتميزاً اسلوبين ، ويمكن اعتبار عمل يورى لوتمان فى دراسته عن بنية النص الفنى مكملة لوجهة نظراً أدورنو لأنها تعرف النص بأنه خليط من الشفرات والمعاجم المتعارضة . وهذا التجديد فى التيمات ، يصاحبه تجديد معجمى ، حيث يستخدم الفنان كلمات شائعة يرى الاتجاه التقليدى انها مبتذلة ويستبعد استخدامها فى النص الفنى ، هذا بالاضافة الى رفض الموضوعات التقليدية ، أو البناء التقليدى ، الذى يؤكد الوضع القائم ، ولهذا يغيب التجانس ليحل محله التشتت كقيمة جمالية .

ويرى أدورنو ان آليات السوق تميل الى تدمير العناصر المميزة للعمل الفنى وللثقافة عن طريق فصل المنتجات الثقافية عن سياقها الأصلى ، لأنه فى ضوء آليات التبادل فى السوق السلعى ، فان كل شىء يكون قابلا المقارنة على مستوى السلعة ، فاللوحات يمكن نسخها وبيعها على نطاق واسع ، ليس لمصلحة الفن ، ولكن لترسيخ « الاقتناء » كقيمة يحرص عليها المجتمع السلعى لكى يروج منتجاته ويخلق هذا كله سوقا كرنفاليا للفن ، فيصبح الفنان مطالباً بانتاج هذه العناصر الذى تتكون منها الخيبة المعاصرة ، من خلال اللغة ، فالصدمة التى يطالب بها ادورنو

لا تتحقق الا على مستوى اللغة من أجل تعريف العالم الدلالى للحياة المعاصرة ، وبحيث يسعى الفنان لاظهار التعارضات الدلالية الأساسية لهذا العالم الذى نعيش فيه ، ولتوضيح الشفرة غير المتجانسة . ويدعو أدورنو الى تجاوز هذا لدى الناقد فى اكتشاف الوضع الاجتماعى اللغوى ، فلا يكفى استخراج مفردات لغوية لنص ما ، وانما وصف عمليات التحويل الدلالى للغة فى عصر معين ، وهذا ما يمكن أن يؤسس علم اجتماع النص .

لقد وقف ادورنو فى صف الحداثة بصفة مطلقة سواء تلك التى تمثلت فى الموسيقى الجديدة — ذات الاثنى عشرة نغمة عند سوينبرج — أو فى الشعر عند باول سيلان ، أو فى المسرح عند بيكيت ، فالحداثة عنده هى التعبير الأصيل عن الواقع الاجتماعى الممزق ، وهى السبيل لمقاومة هذا الواقع بالتطرف فى اللاعقلانية للتغلب على عقلانية الواقع الفاسدة ، فلابد للشاعر أن يكتب وهو ممتلىء بالواقع التاريخى ، وأن يبحث عن الكلمات التى يتراوح فيها العذاب والحلم ، ولابد أن يغوص فى ذاتيته ليتمكن من تجاوز هذه الذاتية ، ويشارك مشاركة موضوعية فى لغة المجموع الانسانى الذى لم يتشوه بعد(٢) .

ب- محاولة لقراءة نقدية لفكر ادورنو الجمالى :

اذا كان جوهر مدرسة فرانكفورت هو النقد بمفهومه الشامل ، بمعنى نقد الانسان ، والمجتمع والثقافة ، والأنظمة السياسية ، والفكر الانسانى ، فان هناك نقد يمكن أن يوجه للنظرية النقدية ، أنها قدمت تحليلا نقديا لعصرنا الحاضر ، دون أن تتطرق الى المستقبل ، وتقديم تصور له ، باستثناء الجيل الثانى من مدرسة فرانكفورت ويمثله هابرماس حيث قدم صيغا لمعالجة بعض المشكلات

التى تعترض المجتمع المعاصر ، بينما نجد أدورنو ، لم يتجاوز نقد الماضى والحاضر ، ومن ثم فان فلسفته تفتقر للحديث عن المستقبل ، وهذا ما قد اعترف به هوركهايمر حين اعترف بأن النظرية النقدية لم تتجاوز نقد « العقل الأداتى » أو « العقلانية التقنية » ؛ إى قدمت نقدا للتفكير ذى البعد الواحد ، وهذا ما قد يساهم ـ فيما بعد ـ فى ظهور اتجاهات فلسفية لما بعد الحداثة ، تتجاوز النقد لاكتشاف أفق آخر للتفكير الانسانى .

وقد جمع الدكتور عبد الغفار مكاوى فى دراسته عن « النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت »(٣) كثير من نقاط النقد التى يمكن أن توجه للنظرية النقدية وابرز هذه النقاط « أنها لم تستطع أن تقدم أبنية منهجية أو نسقية محكمة ، ولذلك بقيت فلسفة حرة مفتوحة ، تعتمد على حدوسهم الثاقبة أكثر مما تعتمد على التطوير التصورى الصارم للأفكار »(٤) .

وقد إعترف أدورنو بأن فلسفته عبارة عن محاولات لتغيير الواقع ، وقد فشلت هذه المحاولات ، لأن العقل قد هزم أمام السلطة التى استغلت العقل الانسانى ، وأبعدته عن دوره الحقيقى ليتحول الى اداة لتحقيق المصالح ، ويشعرنا أدورنو « بمرارة الخذلان أمام الواقع ، وتحول الى هزيمة للعقل بعد أن فشلت محاولات تغيير ، وربما يرجع السبب فى ذلك الى قصور التفسير الذى وعد بالتغيير العملى »(٥) . فالمجتمع الانسانى يتستر بلا عقلانية تعوق العقل عن أداء دوره فى نقد الواقع وتطويره ، ولذلك فان لجوءه الى ميدان الفن والنظرية الجمالية كان عن قناعة كاملة بعدم امكانية الحلم الا من خلال الفن ، لأنه الملجأ الأخير لانسان هذا العصر .

واذا نظرنا الى جماليات أدورنو فعلينا أن نتساءل :

هل يمكن القول بأن جماليات أدورنو هى جماليات هيجلية ؟

لا ينبغى هذا التساؤل التوحيد بين أدورنو وهيجل على نحو متطابق تماما ، ولكن نريد من هذا التساؤل أن نبين أن كثير من أفكار أدورنو تنتمى الى هيجل ، ولاسيما الوظيفة المعرفية للفن ، واستخدامه للمنهج الهيجلى فى تناول قضايا الاستطيقا على ضوء ماهو متاح من دراسات ، لم تكن متاحة فى عصر هيجل ، لاسيما دراسات علم الاجتماع وعلم النفس ، وقد اعترف أدورنو فى اكثر من موضع من كتابه جدل السلب Negative Dialectics بأن منهج هيجل اكثر جدلية مما يتصور هيجل نفسه ، بمعنى أنه يحاول الاستفادة من المنهج الجدلى أكثر مما استفاد منه هيجل نفسه ، ولهذا لا يمكن فهم جماليات ادورنو دون فهم فلسفة هيجل الجمالية ، التى تركز على أن الحقيقة تكمن فى الكلية التى تتحدد بشكل عينى فى علاقات متبادلة بين الأجزاء ، ولكن هذه الكلية ليست الا الجوهر الذى يتحقق فى الصيرورة ، أى الجوهر الذى يختفى وراء الظواهر ، ومهمة العمل الفنى هى ان يظهر الجوهر خلف الظواهر ، فالفن يكشف عن الطابع الوهمى للواقع اليومى ، ويقدم الفن مظاهر حسية تمتلك حقيقة اسمى ووجودا اكثر صدقا ، والفن لديه ينتمى لمجال آخر غير التفكير الفلسفى ، لأن الجمال الفنى يخاطب الحواس ، والاحساس ، والحدس ، والخيال ، وهذا ما حاول أدورنو أن يبرزه من خلال تحليله الجمالى ، وهذا التأثير الهيجلى يتضح لنا فى الدراسات الثلاثة التى قام بها أدورنو عن هيجل ، بالاضافة الى علاقته بجورج لوكاتش ، الذى يعترف بهيجليته ، دون مواربة ، بل ويستخدم نفس المصطلحات الهيجلية مثل جوهر ، وكلية ، وخصوصية الوضع الفردى ، والذى اثر ليس على أدورنو فحسب ، وانما على معظم مفكرى مدرسة فرانكفورت ، لكن الفرق بين أدورنو ولوكاتش أن الأول استخدم المنهج الهيجلى فى تأسيس النقد الاجتماعى فى كل مظاهره ، بينما سعى الثانى الى تأسيس نظرية للأدب ، هى نظرية الانعكاس الأدبى ، التى تحاول أن تقدم التفسير الدلالى لآليات الشكل الفنى بوصفها تجسيدا لعناصر البناء الاجتماعى وتبادلاته .

ومن الواضح تجاوز أدورنو للطابع المعيارى ، لأن منهجه يتأسس على نقد المجتمع الاشتراكى والرأسمالى على السواء ، بينما تجد فى جماليات لوكاتش هذا الطابع المعيارى ، الذى يختزل مهام الأدب الى مهام الفكر المفهومى ، ولهذا فان أدورنو طبق منهج جدل السلب على هيجل ذاته ، فقدم نقدا لجماليات هيجل ، كما رد على جورج لوكاتش حول امكانية اختزال الفن الى فكر مفاهيمى ذات طابع فلسفى ، أو علمى ، ففى رأيه أنه من المستحيل التوصل الى معادلات مفهومية لانتاج أدبى ما ، وهو يختلف تماما مع جولدمان فيما يزعمه من أن لكل نص أدبى ، نظام مفاهيمى يمكن اكتشاف رؤية العالم من خلاله .

ويمكن القول بأن رؤية أدورنو الجمالية رغم انطلاقها من جماليات هيجل التى تعتمد على الفكر التأملى ، الا أنه قد انقلب ضد هيجل فى كثير من المواقف ، فهو يرفض مثلا اعتبار النص الأدبى كلا متجانسا ، وتعبيرا عن رؤية العالم على النحو الذى ذهب اليه لوسيان جولدمان ، أو تعبيرا عن ايديولوجية ما .

ان جماليات أدورنو تسعى الى تأسيس علم اجتماع النص ، وقد قدم الأسس الجمالية لذلك ، وبين الأبعاد الفلسفية التى يقوم عليها استقلالية الفن عن المجتمع ، لكنه لم يترجم منهجه الى أدوات اجرائية يمكن استخدامها فى تحليل النصوص ، فبعض تفسيرات أدورنو يغلب عليها الطابع الانطباعى الذاتى ، وذلك مثل تفسيره لمسرحية نهاية الخفل لبيكيت ، وتأييده للشعر الغامض ، وما قدمه يبقى كتأويل وتفسير وليس منهجا لتوصيف الأعمال الفنية ، وهذه التحليلات التى يقدمها أدورنو لا تراعى بقدر كاف البنية الدلالية الشاملة للنص .

ويمكن أيضا لفت الانتباه الى نقطتى ضعف فى نظرية أدورنو الجمالية :

أولهما : تحمس أدورنو للفن الغامض كنقيض للمجتمع ، بينما هو فى حقيقة الأمر نتاج لمجتمع السوق ، أو رد فعل له ، وثانيهما : أن نظرية أدورنو الجمالية تهمل نشأة الفن بشكل عام ، ويعتبر السؤال عن نشأة الفن وأصوله هو سؤال مزيف ، وانعكس هذا فى دراسته للنص الأدبى فأهمل نشأة النص الأدبى فى اللغة بوصفه ممارسة اجتماعية .

ان تحمس أدورنو لبعض النصوص الأدبية ، لم يكن نابعا من النزعة الجمالية بشكل كامل ، وانما نابعا مع تعاطفه السلبى مع هذه النصوص التى تتمايز عن النصوص السائدة ، وهذا يتسق مع فرضية التمايز فى نظريته الجمالية ، بالاضافة لأن هذه النصوص ترفض التماثل مع أى من القوى السياسية المتواجدة ، فهذا التعاطف هو نتيجة لأنه وجد فيها الملجأ الأخير للرفض الاجتماعى لثقافة السوق السلعى .

ويقوم أدورنو بالتوحيد والمطابقة بين الوعى النقدى الذى يجسد النقد الاجتماعى الذى تتبناه النظرية النقدية مع وعى الفن ، وبخاصة مع « الفن الغامض » ، أو « فن الطليعة » الذى يتمثل فى أعمال فرانز كافكا وصموئيل بيكيت ، وفى هذا الشأن فإن وجهة نظره تختلف جذريا مع الطليعيين (السورياليين أو المستقبليين) الذين كان يسعى فنهم الى تجميل الواقع المعاشى ، مهما كان سيئا ، وليس رفضه أو نفيه كما يسعى أدورنو لتأكيده وهذا التماثل الذى يقدمه أدورنو لا يفرض نفسه بالضرورة ، فبعض أعمال الفن لا تنقد الواقع ، وانما تسعى لتصوير يوتوبى له .

وهناك مشكلة أخرى ملازمة لجماليات أدورنو تظهر فى فكرة عدم الاتصال ، فهل يعنى هذا أن العمل الفنى الذى لا يمكن فهمه ، أو التواصل معه ، هو العمل الفنى الأصيل ؟ أليس هذا يفتح بابا لدخول أعمال غير فنية الى مجال الفن ، لاسيما أن تفسير

ادورنــو للنــص الادبى بوصفه وحــدة قائمــة بذاتهــا ، مثــل المونــاد Monad الذى نــادى بــه ليبتــز ، والعمــل الفــنى بهــذا المعــنى هــو عــالم مغــلق لا يمكن تفســيره فى ضــوء نشــأته .

ويــرى احــد الباحثين - وهــو بيــير زيمــا فى دراسته عن النقــد الاجتماعى - ان المدخــل الادورنى - فى عــلم الجمــال غــير موضوعى ، بالمعــنى الفيبــرى للمصطلح ، لأنــه يعتمــد عــلى المدخــل الفلســفى والاحــكام الجمالية فى تحليــل العمــل الأدبى ، وبالتــالى ينطــلق من موقف قيمى ، وليس من موقف موضوعى ، وهــو موقف يتضمن تحيــزا نظــريا وسياسياً على حــد ســواء ، فهــو يتحيــز ضــد السلطات القائمة ، ويــرى زيمــا ان المقــولات الأساسية لنظــرية ادورنــو الجمالية مثــل النفى والتمــايز يمكن ربطهــا بالفــردية الليبرالية لجــزء من المثقفين الالمــان الذين ينظــرون باســلوب نقــدى للأصول الاجتماعية والتاريخية لفكرهــم نفســه ، ومــع نقــد الفــردية الليبرالية ، ودورهــا فى ظهــور الفاشــية ، فــان ادورنــو وهوركهايمر ولوفنتــال ســعوا الى انقــاذ الاســتقلال النقــدى للفــرد ، ولهــذا فــان دراســة أدورنــو حــول بيكيت هى نتيجــة لســقوط الفــردية الأوربيــة(٦) .

وهنــاك نقــد آخــر يمكن أن يوجــه لأدورنــو يتمثــل فى تجاهله لعمليــة التنــاص ودورهــا فى نشــاة العمــل الفــنى ، فالنص الأدبى مرتبط فى نشــأته بنصــوص اخــرى ســبقته ، وعلى الرغــم من استحالة اختــزال النــص الأدبى الى النشــأة فقــط ، الا انــه لا يمكن تفســيره مســتقلا عنهــا ، لان النصوص هى وقــائع اجتماعية وايديولوچية ، بقدر ماهى ردود فعــل لنصوص اخــرى منطــوقة أو مكتــوبة تجســد مشــاكل ومصــالح جماعية . فادورنــو يــرى فى الأعمــال الفنيــة وحــدة مغلقة ، « انهــا عميــاء وتمثــل على الرغــم من ذلك فى انغلاقها على ماهــو متواجــد بالخــارج »(٧) ، ويمكن هنــا ان نتســاءل كيف يمكن لنــص مــا ان يكــون نفيــاً للواقــع ، ونقــدا لــه ، اذا لــم يــدر حــوارا مع نصــوص اخــرى ، كعملية تســبق عمليــة الكتــابة النهائية ؟ ويبــقى

النص لدى ادورنو هو كل متعارض ، ومتناقض ، والصيرورة هى مفتاح التحقق للعمل الفنى .

ـ ادورنو والاستطيقا المعاصرة :

اذا أردنا أن نحدد موقع ادورنو من اتجاهات الاستطيقا المعاصر ، فانه تنبع اهمية استطيقا أدورنو من اهتمامه بالبناء الداخلى للأعمال الفنية ، مما جعله قريبا من الإستطيقا المعاصرة ، التى تريد أن تتحول الى علم قائم بذاته ، بدلا من تبعيته للتأويلات المسبقة ، وقد تأثر ادورنو فى هذا بالاستطيقا الفينومينولوچية .

وقد ناقش ادورنو فى كتاباته معظم الأسئلة والقضايا المطروحة فى الاستطيقا المعاصرة ، وادار حوارا مع الاتجاهات المختلفة مثل البنيوية التكوينية لدى لوسيان جولدمان ، والواقعية النقدية لدى چورج لوكاتش ، والفن وعلاقته بالتكنولوجيا لدى والتر بنيامين ، والاستطيقا الفينومينولوچيا ، واستطيقا ماكس فيبر ، وغيرها من الاتجاهات المعاصرة .. مما قد ساهم فى نشأة ما يسمى علم اجتماع النص ، وجماليات التلقى ، وعمق كثير من المفاهيم المستخدمة حول علاقة الفن والمجتمع والثقافة المعاصرة . صحيح أن محاولته الجمالية تابعة لنظرية الفلسفية فى الجدل السلبى ، الا أنه أكد على استقلالية الفن ، والعمل الفنى ، واستمد من هذه الاستقلالية تفسيراته للفن ، ووضعه فى المجتمع المعاصر .

هـوامش الخاتمـة :

1 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 66 .

٢ ـ د. عبد الغفـار مكاوى : النظـرية النقـدية لمدرسـة فرانكفورت ، تمهيـد وتعقيب نقـدى . حوليـات كليـة الآداب . الـكويت . ١٩٩٣ ، ص ٣٨ .

٣ ـ المرجـع السـابق : ص ٣٥ .

٤ ـ المرجـع السـابق : ص ٣٦ .

5 - Adorno : Op, Cit : P, 68 .

٦ ـ عبـر زيمـا عن رأيـه فى كتـابات أدورنـو ، وحـاول تفسـيرها فى ضـوء السـياق التـاريخى والاجتماعى والثقـافى فى دراسـته عن النظـرية النقـدية .. وابـرز هـذا فى كتـابه عن النقـد الاجتمـاعى نحـو عـلم اجتمـاع للنـص الأدبى : ترجمـة عـايدة لطـفى ، مراجعـة د. امينـة رشـيد ، د. سـيد البحراوى . دار الفـكر القاهـرة ، ١٩٩١ ، ص ٩٣ .

7 - Adorno : Op, Cit : P, 239 .

ترجمة لنصوص أدورنو

من كتاب « نظرية الاستطيقا »

هـذه ترجمة لبعض نصوص أدورنـو من كتابه « نظرية الاستطيقا » وقـد ألحقتهـا بالكتـاب ، لكى نعطى نموذجـاً لكتابات أدورنو ، وطريقته فى معالجة القضـايا التى يعـرض لهـا .. ويرجـع السبب فى اختيـارى لهـذه النصوص هـو تحـديد آراء أدورنـو فى بعض القضـايا الجمالية والفلسفية ، وترجمـة بعض اجـزاء هـذا الكتـاب الذى لـم يسـبق ترجمتـه الى اللغـة العربيـة .

وقـد نشـرت الطبعـة الأولى لهـذا الكتـاب : نظـرية عـلم الجمـال أو نظـرية الاستطيقا Asthetische Theorie فى نصـه الألمـانى عـام ١٩٧٠ ، وصـدر عن دار نشـر المـانية هى :

Suhrkamp Verlag Frankfort am Main .

وقـد تـم ترجمـة النص الى اللغـة الانجليزية عن الطبعة الثانية من النـص الألمـانى التى صـدرت عـام ١٩٧٢ ، ونشرت الترجمـة الانجليزية فى عـام ١٩٨٤ ، عن دار نشر Routledge & Kegan Paul فى لندن ، وقـام بالترجمة س. لينهـاردت C. Lenhardt وقـام بتحرير النص كـل من : جرتيـل أدورنـو ورولف تيدمـان Gretel Adorno وتقـع الترجمـة الانجليزية فى خمسمائة وسـت وعشرين صـفحة .

ترجمـة ص ٥٠ ـ ٥٣

هـذا التصـنيع اسـاسى لتقـدم حيـاة الانسـان اما فى الوقت الحـالى فـان أهميـة التصنيع تتعـلق بالتجـديد وهـذا لا يعـنى أن ننـكر انـه حـدث تغـير فى الفنـون الحديثة للمنتجـات الصناعية نفسها خاصـة فى المئـة سـنة الأخـيرة حيث أصـبح التقـدم الصناعى اكثـر تعقيـدا .

وتأتى اهميـة التجـديد فى التصـنيع جـزئيا من العـالم الخارجى

فالتقدم الصناعى الهائل من الناحية التكنولوجية والتنظيمية لا يتقيد بميدانه الخاص فقط ولكن بدلا من ذلك يجب أن نفهم جيدا بواسطة المجتمع بتفسير أشكال الحياة خاصة مجال الخبرات المعملية التى ترفض ما اصطلح عليه من الوجود القديم وهو الظن بأن الخبرة عبارة عن التحفظ ببعض المعلومات من جهة القائم على العمل والفن فى الحقيقة يعد شيئا حديثا عندما يمتلك القدرة على هضم نتائج التصنيع تحت الخطوط العريضة للانتاج مع اتباع جانب الخبرة الخاص فى نفس الوقت موضحا الانطباعات فى أزمة الخبرة وهذا يأتى بوضع خلفية بمقدرات الانتاج فالفن الحديث لا يجب أن ينكر ماهو حديث عن الخبرة والتصنيع . وهذه الخلفية الموضوعة فى القالب صورة مسبقة لما سيكون عليه الانتاج . والتحديث فى الفن ليس فقط فهم روح العصر فهما خاويا أو الوصول الى أحدث مستوى لقوة الانتاج الصناعى ولكن الفن الحديث مصمم من جهتين . أولا : الوجهة الاجتماعية وهو البديل لعلاقات الانتاج . وثانيا : من الوجهة الذاتية وهى تعنى محاولة الوصول للكمال والانتشار بطرق متعددة ويمكن القول أن الفن الحديث هو بديل لروح العصر أكثر منه الموافقة على روح العصر اليوم هو ضرورة من متعاملين والمنتجين والمسئولين فى الفن لكى يبدوا جبادا فى صورة تماثل ما كان متعارف عليه ولهذا السبب فلا يستطيع الكثيرين فهمه . فلا يوجد مكان يمكن ان نشم فيه رائحة الفن من الوجهة التاريخية أكثر جوانب التصميم فى الفن الحديث ويجب أن نعرف الآن بصورة طبيعية ان الاشارة الى الانتاج المادى ليس مجرد عمل عقلى عادى ولكنه يتلامس مع شىء أساسى جدا . والأعمال الهامة للفن تبغى تحطيم كل شىء معوق ولكنها تفشل فى الوصول الى المستوى الحضارى والسبب فى ان المتعلمين جيدا يغلقون على أنفسهم بعيدا عن الفن المتطور سريعا هو أغضبهم أن يشاهدوا التركيبات لقيم الفن التقليدى منفذا بقوى التاريخ القاتلة للحداثة والنظرة الضيقة تجعلنا نعتقد أن الفن الحديث عرضه للمسألة عندما يتمادى ولكن عكس هذه النظرة هو الصواب . ان الفن الحديث يصبح

موضوع المسألة عندما لا يتمادى وخاصة عندما يفتقد تلاحم العوالم التركيبية فيبدأ فى الانحدار فلو وجدت فرصة على الاطلاق للأعمال الفنية لتستمر بعد وقت ابتكارهم فهذه الفرصة هى الأعظم لهؤلاء الذين يحتاجون الى الاشارة ولكنها فرصة ضيقة جدا لأولئك الذين يتمسكون بالماضى بشدة وهذا التبديل والتحديث يحتفظ بذاته تحت اسم « تحديث الحداثة » وهذا غير مقبول فى عيون العامة الذين لا يقبلون الجديد بسهولة .

التطور الفنى والنقد .

كبديل للتصنيع وفكرة التطور الطبيعية الذاتية للفن فان الاستثناء المادى للتحديث يتطلب انضباط واعى للوسائل الفنية وصورة اخرى للانتاج الفنى بالاشتراك مع الانتاج المادى وهناك حاجة ماسة الى الوصول للعلاقات النهائية المادية للفن وهذا ليس مجالا للتحدى والتسابق العلمى للتحديث الفنى فى العالم الصناعى .

ان التحديث والتقليد شيئين مختلفين تماما فالتطور الحديث يتطلب التصميم النهائي للوسائل الفنية داخليا وفى وسائل الانتاج لكى تستطيع أن تحقق مالا تستطيع تحقيقه الوسائل التقليدية بالاضافة الى أن الفن من الناحية التكنولوجية هو عبارة عن اتجاه تصميمى اكثر منه مجرد تعبير فنى وفى نفس الوقت فان التحديث الصناعى يحاول أن يصفى الجوانب التقليدية فيبدو انه متناقضا فى نفس الاجزاء فالفن الحديث يجب أن يكون خالق الأعمال فى زمن محدد بطريقة محددة . والتحديث يتجاهل هذه النقاط المهمة فى طيات النقاط التقليدية التى تكاد ان تكون قد فقدت قوتها والتصنيع الحديث يتحمل امانة المسئولية الكاملة حين يجزئ خلف كل ماهو حديث والعذر المقدم هنا هو عذر غير أمين لأن التحديث لا يعنى رفض المساعدات لتحقيق العمل والهدف للوصول الى هذا الطريق هو فى الواقع مستحدث جدا ..

ومن وجهة نظر التطلع المركزى للتحديث فان مشكلة الفن هو أن يحفظ مسافة بين طبقات المجتمع فى تقدمه وبين المستويات المختلفة للقوة الانتاجية وهذا يتطلب وعياً خاصاً ، فالأعمال الفنية بكل مكوناتها الخاصة لا تستطيع فى الحقيقة أن تمدنا بالتطبيق اللازم فى الحقيقة الاجتماعية . وهنا يتدخل التقليد كحاسة لازمة من انتاج الفن . فكل علامة فنية متروكة على العمل الفنى تطبع بصماتها على المادة وعلى التكنيك . وايجاد هذه البصمات هو من عمل الفن الحديث اكثر من مجرد التخمين انه العنصر النقدى الذى يضمن تصفية الفن ، ان البصمات على المادة وعلى التكنيك هي الأساس لبدايات التصميمات الجديدة للانتاج وهى الخطوط التى تؤكد فشل الخلق الفنى السابق وبالعمل طبقا لهذه القواعد فان الأعمال الجديدة تكون بديلا للأعمال المتروكة من قبل وهذا ما فهمه الباحثون التاريخيون الذين تحدثوا عن المشاكل الفنية للأجيال التى تعد بالنسبة لهم ليس فقط سلسلة من التغيرات طبقاً لقواعد انفعالية فعالة ولا هى سلسلة من التغيرات لقوالب موضوعة ولكنها تعد كما رمزت اليها المأساة اليونانية والتى توضح الاحتياج للنقد الثقافى التقليدى . فالحق الواضح للأعمال الفنية هو جزء مؤكد للنقد الفنى لا بصورة مرضية وهذا هو السبب ان كل منهم ينتقد الآخر بين الأعمال الأخرى والعلاقة بينهم لا تقوم على ان أحدهم أساس للآخر ولكن على العلاقة النقدية بينهم فيمكن أن نجد احد الأعمال الفنية بمثابة العدو النظرى للعمل الآخر وهذه الوحدة التاريخية للفن مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتصميم الذاتى للأعمال الفنية . وبهذه الطريقة فقط يستطيع الفن أن يفى بوعده من جهة اعادة التشكيل ونحن نستطيع أن نكون فكرة تقريبية عن طبيعة هذه الوحدة الفنية عندما ننظر الى اسلوب الفنانين بالطريقة التى ينظرون هم بها الى انفسهم من خلال مجالاتهم وحين يربطون بين الأعمال المختلفة بصورة خاصة بطريقة مجمعة اكثر من نظرتهم الى الانتاج بصورة فردية ذاتية .

مصادر الدراسة(*) :

(أ) كتابات تيودور ادورنو :

1 - T, W, Adorno, Negative Dialectics, (London : Routledge & Kegan Paul, 1973) .

2 T, W, Adorno and Max Horkheimer : Dialectic of Enlightenment (New York : Continuum, 1972) .

3 - T, W, Adorno, Politics and Economics in The Interview Material, « in T, W, Adorno et al, The Authoritarian Personality (New york : Harper & Brothers, 1950)

4 - T, W, Adorno, Aesthetics Theory, Trans, by C, Lenhardt and ed, Gretel Adorno and Ralf Tied emann, (London, Routledge & kegan Paul, 1984) .

5 - T, W, Adorno : « Treudian theory and the Pattern of Fascist Propaganda » in Psychoanalynis and the Social Sciences, ed, Geza Roheim (New York, 1951)

6 - T, W, Adorno : « Husserl and the Problem of Idealism » Journal of Philosophy, XXV11 , 1 (January 4, 1940).

7 - T, W, Adorno : The Jargon of Authenticity Trans, by Knut

(*) لا تشمل قائمة المصادر والمراجع هنا كل ما ورد ذكره فى البحث ، واقتصر على ذكر اهم هذه المصادر .

Tarnowski and Frederic will, Edition Northwester University Press, Evonston 1973 .

8 - T, W, Adorno : Prisms, Neville Spearman, London, 1967 .

(ب) كتابات لفلاسفة مدرسة فرانكفورت :

1 - Herbert Marcuse : One Dimension of man, Beacon Papebach No, 221, Boston Press, 1966 .

2 - Walter Benjamin : Illuminations, Schocken, New york Cape, 1970 .

3 - W, Benjamin : Vnterstanding Brecht, English Translaticn by A, Bostock, NLB, London, 1973 .

4 - L, Lowenthal : Literature an The Imaqe of man, Boston University Press, 1976 .

5 - Jurgen Habermas : Legitimation Crisis, Trans, by : T, Mc Carthy, Beacon Press, Boston, 1975 .

(جـ) مراجـع عن مدرسة فرانكفورت :

1 - M, Jay, the Dialectical Imagination : Ahistory of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923 - 1950 L, Boston : Little Brown and Co, 1973 .

2 - H, Arendt, Introduction, Walter Benjamen 1892 - 1940 , London, 1969 .

3 - David Held, Introduction to Critical theory (Berkeley University of California Press, 1980) .

4 - Frederic Jameson (ed), Aesthetics and Politics, Debates be-

tween Eranst Bloch, Georg Lukàcs, Bertolt Brecht, W, Binjamen & theodor Adorno, NLB, London 1977 .

(د) مراجـع عن الفلسفة المعاصرة وعلم الجمـال .

1 - Max webèr, The Protestant Ithis Lond : Butter & Tonnèr, LTD, 1930 .

2 - Pauline Johnson, Marxist Aesthetics (London : Routledge & Kegan Paul, 1984) .

3 - J, Hyppolite, Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit (Evanston : Northwestern University Press 1974) .

4 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of Fine Art, trans, by : T, M, knox, Oxford University Press, 1975 .

5 - A, Hofstadter and R, Kuhns (ed), : Philoso phies or Art and Beauty, the University of Chicago Press, 1976 .

6 - G, Lukàcs : The young, Studies in the Relations between Dialectics and economics, Trans, Dy : R, Rivingstone, MIT Press, Cambridge, 1976 .

7 - Richard Wollin : walter Benjamin : An Aesthetic of Redemption, Columbia University Press, New york, 1982 .

8 - E, Kant : The Critique of Judgement, Trans, by · J, C, Meredith, Oxford, 1952 .

9 - Jack, J, Spector : The Aesthetics of Freud, Astudy in Peychoanalysis and art, the Penguin Press, New york 1972 .

(هـ) مراجع الدراسة باللغة العربية :

ـ د. عبد الغفار مكاوى : النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت ، تمهيد وتعقيب نقدى ، حوليات كلية الآداب ـ مجلس النشر العلمى ـ جامعة الكويت ـ الحولية الثالثة عشر ـ الرسالة الثامنة والثمانون ١٩٩٣ .

ـ هربرت ماركيوز : العقل والثورة : هيجل والنظرة الاجتماعية ترجمة د. فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩ .

ـ لويس منيارق ، لويس دوللو : الثقافة الفردية وثقافة الجمهور منشورات عويدات : بيروت ـ باريس ، ط ٢ ، ١٩٨٢ .

ـ رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم جابر عصفور دار الفكر ـ القاهرة ١٩٩١ .

ـ بيير زيما : النقد الاجتماعى : نحو علم اجتماع للنص الأدبى ترجمة : عايدة لطفى ، مراجعة : د. منية رشد ، د. سيد البحراوى ، دار الفكر ، الطبعة الأولى ١٩٩١ م .

ـ كارل مانهايم : الايديولوچيا والطوبائية . ترجمة : د. عبد الجليل الطاهر ، مطبعة الارشاد جامعة بغداد ١٩٦٨ .

ـ كارل بوبر : بؤس الايديولوچيا ، نقد مبدأ الأنماط فى التطور التاريخى . ترجمة : عبد الحميد صبره . دار الساقى ، بيروت ١٩٩٢ .

ـ هربرت ماركيوز : البعد الجمالى ، نحو نقد للنظرية الجمالية الماركسية ، ترجمة چورج طرابيشى ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٢ .

- راضى حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر - دائرة الشئون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ .

- فيصل دراج : دلالات العلاقة الدوائية ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، سوريا - قبرص ، ١٩٩٢ .

- فيصل دراج : الانعكاس والانعكاس الأدبى ، مجلة الف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة - العدد العاشر ١٩٩٠ .

- نوكس : النظريات الجمالية لدى كانط ، وهيجل وشوبنهاور ، ترجمة وتعليق وتقديم د. محمد شفيق شيا ، منشورات بحسون الثقافية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ .

- د. اميرة حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

- ارنست بلوخ : مدخل الى فلسفة النهضة ، ترجمة مصطفى مرجان ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ١٣ ، ١٩٨١ .

- باتريك تاكيسيل : المدنية واللاعب : دور والتر بنيامين فى تأسيس علم الاجتماع التصويرى ، ترجمة د. حمدى الزيات ، مجلة ديوجين العدد ٧٨ .

- د. محمد على الكردى : نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو ، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية ، ١٩٩٢ .

- والتر بنيامين : الفن فى عصر الاستنساخ الصناعى : ترجمة سيزا قاسم ، مجلة شهادات وقضايا ، دار عيبال قبرص ، ١٩٩١ .

ـ روديجر بوبنر : الفلسفة الألمانية الحديثة · ترجمة فؤاد كامل ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة د. ت. .

ـ سارة كوفمان : طفولة الفن : تفسير علم الجمال الفرويدى ، ترجمة وجيدة اسعد ، مطبوعات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٨٩ ·

الفهـــرس

الموضـــوع	الصفحة
الفصــل الرابــع	

كتب صدرت للمؤلف : دكتور رمضان بسطاويسى

١ ــ علم الجمال لدى چورج لوكاتش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ .

٢ ــ فلسفة هيجل الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٢ .

٣ ــ جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٣ .

٤ ــ علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ، أدورنو نموذجاً ، سلسلة نصوص ٩٠ ــ القاهرة ١٩٩٣ .

ابحاث منشورة :

١ ــ الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية ، مجلة الف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ــ العدد العاشر ١٩٩٠ .

٢ ــ انطولوچيا الجسد والابداع الثقافى ، مجلة الف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ــ العدد الحادى عشر ١٩٩١ .

٣ ــ مفهوم الحداثة فى الفلسفة الماركسية ــ مجلة شهادات وقضايا ــ دار عبيال ــ قبرص ١٩٩١ .

٤ ــ الابداع والحرية دراسة من منظور فلسفى ــ مجلة فصول الهيئة العامة المصرية للكتاب بالقاهرة ١٩٩٢ .

٥ ــ علم الجمال فى الدراسات العربية ــ مجلة القاهرة ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب العدد ١١٦ ، ١٩٩٢ .

تحت الطبع :

ــ فلسفة هابرماس : العقل التواصلى .

ــ ثقافة ما بعد الحداثة لدى ليوتارد .

ــ الجنون فى الفكر العربى « بحث » .

ــ الخطاب الثقافى للابداع ــ القضايا الفلسفية فى عالم نجيب محفوظ الروائى « بحث » .

سلسلة نصوص ٩٠

صدر منها :

١ ـ أيام يوسف المنسى ـ رواية ـ السيد نجم ـ سبتمبر ١٩٩٠

٢ ـ قبض الجمر ـ رواية ـ ربيع الصبروت ـ يناير ١٩٩١

٣ ـ أيام هند ـ قصص قصيرة ـ سيد الوكيل ـ ابريل ١٩٩١

٤ ـ مقامات الفقد والتحول ـ رواية ـ سعيد عبد الفتاح ـ سبتمبر ١٩٩١

٥ ـ حافة الليل ـ رواية ـ أمين ريان ـ يناير ١٩٩٢

٦ ـ هالة القمر النصفى ـ قصص قصيرة ـ مصطفى الضبع ـ سبتمبر ١٩٩٢

٧ ـ علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجاً : د. رمضان بسطاويسى محمد ـ يناير ١٩٩٣

الكتاب القادم :

التراث المسنوع : عمليات تأويل التراث فى الأدب المصرى المعاصر

مجدى توفيق

سلسلة نصوص ٩٠ سلسلة غير دورية ..

المراسلات : السيد نجم

٢١ شارع عوض فهمى ـ سراى القبة ـ نصوص ٩٠ .

القاهرة ـ مصر

رقـــم الايــداع
٨٥١٨ / ٩٣
الترقيـــم الدولى
I, S, B, N
777 - 00 - 5787 - 8

* مطبعـــة زهـــران *
٤ ش حمام المصبغة ــ الأزهر
١٦ ش الدرديرى ــ الأزهر
ت : ٥١٠٧٥٥٤

هذه أول دراسة عن علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، ولدى أبرز أعلامها ، الذى اهتم بنظرية علم الجمال وهو تيودور أدورنو ، الذى لم يقدم باللغة العربية من قبل ، وهذا الكتاب هو استكمال لدراسات الباحث لاتجاهات علم الجمال المعاصر ، وتطبيقاته وقد بدأها بدراسته عن علم الجمال لدى جورج لوكاتش ، وجماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل .